



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Obrazy świata : wizualne reprezentacje rzeczywistości w polskiej prozie współczesnej

**Author:** Beata Gontarz

**Citation style:** Gontarz Beata. (2014). Obrazy świata : wizualne reprezentacje rzeczywistości w polskiej prozie współczesnej. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

*Beata Gontarz*

# Obrazy świata

*Wizualne reprezentacje rzeczywistości  
w polskiej prozie współczesnej*



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu śląskiego  
KATOWICE 2014

**Obraz  
świat**

# Obrazy świata

Wizualne reprezentacje rzeczywistości  
w polskiej prozie współczesnej

*Rodzicom*



NR 3176

Beata Gontarz

# **Obrazy świata**

**Wizualne reprezentacje rzeczywistości  
w polskiej prozie współczesnej**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2014

Redaktor serii: Studia o Kulturze  
Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzent  
Andrzej Sulikowski

## Spis treści

Słowo wstępne . . . . .	7
-------------------------	---

### Wizualne reprezentacje historii

Wprowadzenie . . . . .	13
Ekfrazja fotografii. <i>Zagłada</i> Piotra Szewca . . . . .	17
„Archeologia fotografii”. <i>Finis Silesiae</i> Henryka Wańka . . . . .	65
Fotografia i postpamięć. <i>Zimno</i> Piotra Czakańskiego . . . . .	97

### Andrzeja Stasiuka widzenia i olśnienia

Wprowadzenie . . . . .	135
Ikonizacja rzeczywistości . . . . .	139
Epifanie rzeczywistości . . . . .	163
Geografia, historia i pamięć . . . . .	181

### Widzenie w podróży

Wprowadzenie . . . . .	201
Filmowe i oniryczne modele widzialności . . . . .	211
„Filmowe etiudy” . . . . .	229
Ku „estetyce znikania”. . . . .	253



Nota bibliograficzna . . . . .	283
Bibliografia . . . . .	285
Indeks osobowy . . . . .	305
Summary. . . . .	315
Résumé . . . . .	317

## Słowo wstępne

Przedmiotem mojego zainteresowania jest literatura, która, nie uciekając od swoich przedstawieniowych (w znaczeniu odnoszenia się do świata rzeczywistego) zadań, wskazuje na wizualne formy pośredniczące w jego ujmowaniu i zarazem korzysta z nich jako modeli przedstawieniowych. Podejmuję problem łączący z jednej strony mediacyjną funkcję języka, dzięki której utwór literacki „wskazuje na to, co jest na zewnątrz”, w sposób taki, że „nie naśladuje, ale reprezentuje świat”<sup>1</sup>, z drugiej zaś strony fakt postępującej mediatyzacji rzeczywistości jako rezultatu przemian cywilizacyjnych i kulturowych. Ze względu na ów historycznie zmienny kontekst i w celu „przykrojenia” materiału badawczego do tematu wybrałam utwory prozatorskie opublikowane po cezurze historycznoliterackiej, za jaką jest uważany 1989 rok. (W tę umowną granicę wpisuję też wydaną po raz pierwszy w 1987 roku *Zagładę*).

W pierwszej części, zatytułowanej *Wizualne reprezentacje historii*, zanalizowałam powieści, których autorzy: Piotr Szewc, Henryk Waniek i Piotr Czakański, za temat obrali przedstawienie przeszłości. Utwory łączy medium fotografii (fikcyjnej lub autentycznej) jako wizualnego śladu dawnego świata, śladu wykorzystywanego jednak odmiennie: jako narzędzie służące uobecnieniu w słowie minionej rzeczywistości, jako materiał konfrontacji prywatnego doświadczenia z porządkiem Historii oraz jako przedmiot traumatycznego przeżycia, które stanowi cechę współczesnej postpamięci.

---

<sup>1</sup> S. WYSŁOUCH: „*Ut pictura poesis*” — stara formuła i nowe problemy. W: *Ut pictura poesis*. Red. M. SKWARA i S. WYSŁOUCH. Gdańsk 2006, s. 15.

W części drugiej, *Andrzeja Stasiuka widzenia i olśnienia*, uwagą objęłam niefikcjonalną prozę Andrzeja Stasiuka, opartą na zabiegu ikonizacji przedstawiania miejsc i sytuacji, na epifanijnych tropach przedstawiania rzeczywistości i historii oraz na ikonicznym przeżyciu i prezentacji historii. Wskazałam, że środkiem służącym realizacji tych zabiegów są odniesienia do fotografii oraz dzieł plastycznych, przywoływanych ze względu na obraz i strukturę modelującą indywidualne doświadczenie autora, oraz wyrażona w podjętym temacie, obranej metaforze i dyskursywnych rozważaniach fascynacja kategorią światła, która wiąże ontologiczno-epistemologiczne i estetyczne wymiary zaprezentowanego *universum*.

Trzecia część, *Widzenie w podróży*, jest dopełnieniem moich rozpoznań poczynionych wobec prozy Stasiuka. Na materiale zapisów z podróży, składających się w ostatnim czasie na zasadniczą twórczość tego autora, prześledziłam sposoby przedstawiania świata poznawanego w ruchu (podczas jazdy pociągami lub samochodem), a więc w specyficznych, a zarazem współcześnie niezwykle powszechnych, niemal podstawowych, warunkach percepcyjnych. Wydobyłam i zanalizowałam kolejne zabiegi, dzięki którym pisarz dokonuje zaadaptowania — w tym przypadku fotograficznych, ale również filmowych — klisz obrazowych oraz strukturalnych w celu przełożenia określonych doznań percepcyjnych na tekst literacki.

Kategoria reprezentacji ma dwuaspektowy status, „jest, najogólniej mówiąc, tym poprzez co; tym, dzięki czemu ujmujemy to, co jest poza. Jest więc zastępowaniem i wskazywaniem jednocześnie”<sup>2</sup>. We wszystkich częściach i rozdziałach książki najważniejszym przedmiotem badań uczyniłam literaturę, której twórcy ujawniają własną wrażliwość odbioru rzeczywistości, prezentując jej wizualne przedstawienia, a zarazem odwołują się do dyspozycji współczesnego odbiorcy,

---

<sup>2</sup> R. Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995, s. 249. Zob. też: S. WYSŁOUCH: „*Ut pictura poesis*”..., s. 15; M.P. MARKOWSKI: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999; IDEM: *O reprezentacji*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. Nycz. Kraków 2006; A. WORKOWSKI: *Wzrok i obecność. Spór historyków sztuki z historykami literatury. Uwagi filozofa*. W: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. 1. Red. J.M. RUSZAR. Lublin 2006.

także umiejącego czytać teksty obrazowe. Wizualne reprezentacje stają się instrumentem nawiązania przez pisarza porozumienia z czytelnikiem dzięki wyznaczeniu pola wspólnego doświadczenia, jakim jest obcowanie w określonej ikonosferze<sup>3</sup>, pozwalają autorowi podjąć oraz poprowadzić istotne dla niego tematy.

Zaproponowałam zbliżenia analityczne na konkretne utwory, w których wybrany przeze mnie problem wizualnych reprezentacji rzeczywistości istnieje samoistnie, a ponadto starałam się zaprezentować różnorodność poszczególnych ujęć artystycznych. W analizach korzystałam nie tylko z narzędzi literaturoznawczych badań, lecz także z narzędzi i kategorii medioznawczych, jak też z teorii estetycznych, historiograficznych i socjologicznych, w przekonaniu że pozwalają za każdym razem celnie wyodrębnić, opisać, a następnie umieścić w wyjaśniającym kontekście fenomen wizualnej reprezentacji.

---

<sup>3</sup> Odwołuję się do terminu Mieczysława Porębskiego, definiowanego następująco: „Na ikonosferę składają się fakty, fakty pojawiania się obrazów. Wchodzą w jej zasięg obrazy bądź te, które tworzą się na naszych oczach, bądź te, które utworzyły się już wcześniej. Są wśród nich i takie — widniejące na niebie gwiazdozbiory — od których powstania dzielą nas miliony lat świetlnych. Są i te, które przed kilkunastu czy dwudziestu kilku tysiącami lat pojawiły się na ścianach prehistorycznych jaskiń, inicjując nieprzerwany ciąg twórczych poczyniń myśli i wyobraźni człowieka. Są te, które niesie nam każda chwila — atakujące nas bezustannie szumy, sygnały, światła, cienie, kolory. Są wreszcie i te, o których pamiętamy, mówimy, które nie przekroczyły jednak nigdy progu dzielącego nasz świat zewnętrzny od świata naszych snów i halucynacji”. Zob. M. PORĘBSKI: *Ikonosfera*. Warszawa 1972, s. 271.



# *Wizualne reprezentacje historii*





## Wprowadzenie

Kategoria „doświadczenia historycznego” wyraża dokonujący się w historiografii zwrot etyczny, polegający na odrzuceniu tak zwanej obiektywnej historii, formułowanej przez profesjonalistów i opisywanej jako przeszłość zbiorowa, oraz oparciu się na wiedzy jednostkowej, przeżyciu prywatnym, w którym istotną rolę odgrywa pamięć, czyli świadectwo przeszłości pojmowanej indywidualnie. Frank Ankersmit, jeden z czołowych rzeczników ponowoczesnej historiografii, wyjaśnia ów zwrot, który nazwał „prywatyzacją przeszłości”, następująco:

Nadanie słowu „pamięć” znaczenia, które wcześniej wyrażało słowo „historia”, jest niewątpliwym znakiem personalizacji czy też prywatyzacji naszego stosunku do przeszłości. „Historia” odnosi się do badania przeszłości przez podmiot zbiorowy, ponadindywidualny, łączy ją zatem naturalne pokrewieństwo z historią narodu, historią społeczną czy gospodarczą. „Pamięć” natomiast odpowiada temu, co zostało w przeszłości zmarginalizowane przez zbiorowość.

Ta nobilitacja pamięci wprowadza kategorie psychoanalityczne; tłumaczy dalej Ankersmit:

Pamięć reprezentuje wszystko to, co zostało wyparte, pominięte bądź stłumione w przeszłości człowieka i dlatego z samej swej natury nie może zdobyć miejsca w sferze publicznej, w sferze tego, co powszechne, znane i uznane — i co zawsze było właściwą domeną „historii” w tradycyjnym sensie<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> F. ANKERSMIT: *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*. Przeł. M. ZAPĘDOWSKA. W: F. ANKERSMIT: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. i wstęp E. DOMAŃSKA. Kraków 2004, s. 373.



Przypisanie pamięci statusu prymarnego w pojmowaniu historii jest odzwierciedleniem współczesnego zachwiania poczucia linearnej czasowości, fragmentaryzacji czasu, sprowadzenia go do przeżywania nieustannego „teraz”<sup>2</sup>. Pod tym względem diagnozy historyków zbieżne są ze spostrzeżeniami teoretyków fotografii, wskazujących fotograficzną fragmentaryzację rzeczywistości:

Poprzez fotografie świat staje się ciągiem niezwiązanych ze sobą, swobodnych cząstek, a historia — przeszłość i teraźniejszość — zestawem anegdotek i *faits divers*. Fotografia atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca. Ukazuje wizję świata, która przeczy wzajemnym związkom i ciągłości, ale otacza każdą chwilę nimbem tajemniczości<sup>3</sup>.

— powiada Susan Sontag.

„Doświadczenie historyczne” — jak zauważają historiografowie — stanowi podmiotową formę obcowania z przeszłością, dzięki czemu dokonuje się, w ramach indywidualnej świadomości, przywrócenie relacji temporalnych. Według Franka Ankersmita:

Jest to doświadczenie wywodzące się z podwójnego ruchu, który łączy odkrycie (*discovery*) i odzyskanie (*recovery*) przeszłości. Doświadczenie historyczne zawiera przede wszystkim zwrot Gestalt (*Gestalt-switch*) od wiecznej teraźniejszości do świata zawierającego rzeczy przeszłe i obecne. Owocuje to odkryciem przeszłości, która w jakiś sposób „zrywa” z wieczną teraźniejszością<sup>4</sup>.

Przedstawione uwagi pozwalają mi zinterpretować wybrane powieści jako przykłady obecnego w literaturze „doświadczenia historycznego” o charakterze estetycznym. Funkcję „wywoływacza” owego doświadczenia pełni fotografia. Moja propozycja wydaje się oczywista, jednakże chciałabym ją uzasadnić zbieżnością ujęć „doświadcze-

---

<sup>2</sup> Zob. P. NORA: *Czas pamięci*. Przeł. W. DŁUSKI. „ResPublica Nowa” 2001, nr 7, s. 41.

<sup>3</sup> S. SONTAG: *O fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2009, s. 31.

<sup>4</sup> F. ANKERSMIT: *Wprowadzenie do wydania polskiego*. Przeł. E. DOMAŃSKA. W: F. ANKERSMIT: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie...*, s. 47.

nia historycznego” i hermeneutyki fotografii: obu im przypisywane są te same własności: straty i zysku. W „doświadczeniu historycznym”, jak wiemy od Ankersmita, następuje najpierw zerwanie z przeszłością (uświadomienie sobie, że przeszłość się oddaliła, a terażniejszość nie oferuje do niej dostępu), a potem doznanie jej bezpośredniości w indywidualnym przeżyciu. Fotografia, jak twierdzi François Soulages, wprowadza stały ruch od straty do zysku:

Strata wyjątkowych okoliczności — przyczyn czynności fotografowania oraz nieodwracalnego uzyskania negatywu jako takiego, krótko mówiąc — minionego czasu i przeszłego istnienia. Zysk stanowią zdjęcia, które można wykonać w oparciu o negatyw<sup>5</sup>.

Zysk, jaki oferuje fotografia, otwiera także — jak ilustrują wybrane przykłady współczesnych powieści — możliwości stworzenia dzieła przez pisarza.

\*       \*       \*

Piotr Szewc, Henryk Waniek, Piotr Czakański w odmienny sposób korzystają z fotografii jako metody literackiej prezentacji doświadczenia przeszłości. Piotr Szewc, z jednej strony opisując fikcyjne fotografie, dokonuje uobecnienia przedstawianej rzeczywistości, a z drugiej — zaznaczając dystans czasowy między wykonaniem zdjęć a ich oglądaniem, buduje nostalgiczne poczucie bezpowrotnej utraty dawnego świata. Henryk Waniek tworzy narrację na podstawie autentycznego albumu profesjonalnych fotografii. Fikcyjnych bohaterów umieszcza wobec albumowych zdjęć i wobec Historii. Metoda, którą pisarz stosuje, bliska jest koncepcji „archeologii fotografii”, jaką prezentuje przywołany w powieści artysta fotografik Jerzy Lewczyński, wykorzystujący do swej twórczości cudze zdjęcia i negatywy, przywracając ich obraz w nowych kompozycjach oraz dokonując badań wyjaśniających nieznane konteksty na nich przedstawione. Piotra Czakańskiego zainspirowały zdjęcia rodziny Ulmów ze wsi Markowa, zamordowane

<sup>5</sup> F. SOULAGES: *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. MYTYCH-FORAJTER, W. FORAJTER. Kraków 2007, s. 147.

przez hitlerowców za ukrywanie żydowskich sąsiadów. Jego powieść to monolog fikcyjnego bohatera, skonstruowany wokół sytuacji przeglądania zdjęć, które są jego jedyną pamiątką po rodzinie. Jej losy osnute zostały na historii Ulmów. Zamyśl autora wpisuje się w kategorię postpamięci, czyli doświadczenia przeszłości zapośredniczonego przez kulturowe znaki, symbole i reprezentacje historii. To pamięć odziedziczona po pokoleniu poprzedników jako etyczne zobowiązanie, pamięć drugiej i następnych generacji.

## Ekfraza fotografii. *Zagłada* Piotra Szewca

### 1

W 1987 roku opublikowano debiutancką powieść Piotra Szewca zatytułowaną *Zagłada*. Pisarz, urodzony w roku 1961, ukazał jeden lipcowy dzień 1934 roku w prowincjonalnym mieście, którego topograficzne szczegóły wskazują jednoznacznie na Zamość, miejsce urodzenia i szkolnych lat autora<sup>1</sup>. W narracji dominuje opis, rozkładający zwyczajny, sennie ciągnący się upał i małomiasteczkową nudą dzień na

---

<sup>1</sup> Prawdziwość topograficznych opisów sprawdził, porównując je z przedwojenną mapą Zamościa, jeden z recenzentów pierwszego wydania *Zagłady*: „wszystko się zgadza” — spuentował (zob. M. SOŁTYSIK: *Księga Dnia*. „Życie Literackie” 1987, nr 24, s. 10). Pisarz potwierdził autobiograficzną zgodność elementów utworu w wywiadach (na przykład *Fotografujemy skwapliwie zjawiska*. Z Piotrem SZEWCEM rozmawia Krzysztof Lisowski. „Dekada Literacka” 1993, nr 11, s. 3), a także w komentarzu do trzeciego wydania powieści, tłumacząc zmianę fikcyjnej nazwy kościoła św. Augustyna z pierwszych dwóch edycji na autentyczną, św. Krzyża, której użył w powieści *Zmierzchy i poranki* (2000), stanowiącej drugą część „zamojskiej” trylogii. Ostatnia to *Bociany nad powiatem* (2005). Topograficzne wskazówki, dotyczące rodzinnego domu, pozwalają wyjaśnić drobiazgowo przedstawione w utworach, liczone w sekundach i krokach trasy spacerów i wędrowek po mieście, tych samych — jak się okazuje — marszrut, które odbywał autor: „Tu mogę wyznać, że w kościele św. Krzyża na Nowym Mieście przyjąłem Pierwszą Komunię. Mieszkalem o dziesięć minut drogi od niego na ulicy Listopadowej, następnej za Spadkiem, a przed Młyńską, zaraz za rogiem”. (P. SZEWC: *Przygotowuję do wznowień...* W: IDEM: *Zagłada*. Kraków 2003, s. 127). Korzystam z tego wydania, w tekście głównym podaję po cytatach odpowiednią stronę.

momenty, ujęte jakby w kadrze fotografii. Czynność fotografowania jest ujawniana bezpośrednio i stanowi wyrażenie określaną, kluczową zasadę konstrukcyjną narracji, motywującą detaliczne opisy wybranych fragmentów rzeczywistości. Wprowadzony na początku komunikat, wyznaczający tę charakterystyczną sytuację narracyjną,

Jesteśmy na skraju rynku, u wylotu Lwowskiej. Ktoś z nas wykonuje zdjęcie. Selekcja obrazów wykluczona, choć ograniczona wolą obsługującego mechanizm do tych, które obejmuje obiektyw. Świat w bezruchu zatrzymany na ułamek sekundy.

s. 9

jest dalej powtarzany: „Trzeba zrobić kolejną fotografię” (s. 35); „Musimy zaczekać z wykonaniem kolejnych zdjęć” (s. 43); „Kolejna fotografia do naszej kolekcji” (s. 47); „Następna fotografia” (s. 47); „I jeszcze jedna fotografia” (s. 48); „Fotografujemy skwapliwie obydwie zjawiska” (s. 54); „Tymczasem wykonujemy kolejne zdjęcie” (s. 54), i podtrzymywany do końca powieści, która kompozycyjnie zatacza koło: „Policjanci zbliżają się do Lwowskiej. Staliśmy tam rano wykonując pierwsze fotografie” (s. 114).

Wzmianki o wykonywaniu zdjęć rozsiane są w wypowiedzi narratora gęsto, tak gęsto, jak pojawiają się opisy, co wobec afabularności, jaka cechuje powieść Szewca, staje się zabiegiem wyeksponowanym i nacechowanym semantycznie. Dzięki niemu bowiem na pierwszy plan przedstawienia wysuwany jest efekt tej czynności, czyli fotograficzny obraz, ujęty albo w obiektywie aparatu, albo na papierowej odbitce, stanowiący przedmiot opisów. Na przykład:

Patrzac uważnie, można zobaczyć białą parę ścielącą się na dachu browaru. Browar jest niedaleko stąd, jednak z pewnego oddalenia para może być niewidoczna. Wszystko porusza się i faluje. Przed browarem, wśród koron drzew, smuga dymu podnosi się lub rozściela jak para z browarnianego dachu. To dym z piecyka państwa Baum. Nie widać stąd komina-rury. Ten dym równie dobrze może być oddechem drzew w południe.

To zupełnie prawdopodobne, że w południe oddech drzew jest tak głęboki. Podobny obraz widzimy w okolicach ulicy Ogrodowej,

na południe od rynku, w połowie drogi do Łabuńki. Najpewniej oddychają wielkie orzechy, których liście wachali rano policjanci, panowie Antoni Wrzosek i Tomasz Romanowicz. Fotografujemy skwapliwie obydwaj zjawiska.

s. 54

Ujawnianie czynności fotografowania zwraca ponadto uwagę bardziej na narratorski akt patrzenia niż na akt pisanie, wskazuje na aktywność pobudzającą przede wszystkim dyspozycję wzrokową podmiotu mówiącego w utworze. Perspektywę narracyjną opartą na uruchomieniu władz wzroku wzmacniają repetycje form czasownikowych i określeń związanych z czynnością widzenia, patrzenia, spoglądania: na trzech początkowych stronach powieści zostały wprowadzone kolejno leksykalne ekwiwalenty percepcji wzrokowej: „patrzemy”, „widzimy”, „nim zdążyliśmy spostrzec”, „widzimy”, „nie zajrzemy”, „widać stąd dobrze”, „widzimy”, „z naszego punktu widzenia”, „będziemy mieli okazję zobaczyć”, „dzieją się właśnie przed naszymi oczami”, „znów widać”, „widzimy”, „w zasięgu naszej widoczności” (s. 6–8). Co więcej, w konstrukcji utworu widoczna jest pewna odpowiedniość, a mianowicie założenie, że odbiorcą będzie także ktoś patrzący, a dokładniej – oglądający (już w innej perspektywie czasowej) album ze starymi fotografiami (tymi, których wykonywanie ujawniane jest przed czytelnikiem):

Wiele lat później ktoś przekłada karty starego albumu.

s. 9

Ale my [...] wiemy więcej, niż ci, którzy oglądają album pół wieku później.

s. 10

Znowu, po latach, przyjdzie komuś oglądać zdjęcie.

s. 48

Określanie „sytuacji odbiorczej” nie jest tak częste, jak odsłanianie sytuacji narracyjnej, jednakże (poza innymi funkcjami, o których mowa będzie nieco później) dostatecznie mocno wysłane zostały czytelnikowi sygnały do „odbioru obrazowego”, do rozpoznania opisów jako przed-

stawień fotografii, ukazanych w trakcie ich wykonywania, jednakowoż z przeznaczeniem do wywołania i do umieszczenia w albumie. Narracja kierowana jest do kogoś, kto (w przeciwieństwie do mówiącego/fotografującego) nie zna świata rejestrowanego na fotografii z autopcji, lecz jedynie dzięki zapośredniczeniu. Zamyśl literackiej prezentacji świata przez medium obrazowe zyskał w *Zagładzie* jasne wyłożenie już na poziomie narracji, został wykorzystany do skonstruowania sytuacji narracyjnej, a w szerszym planie posłużył także literackiej komunikacji. Fotografia i czynność fotografowania, zakładająca patrzenie przez obiektyw aparatu, sytuują percepcję zmysłową mówiącego na jednym biegunie relacji komunikacyjnej, a czytelnika modelowego i odbiorcę empirycznego<sup>2</sup> — na drugim. Owo zapośredniczenie ma charakter dwustopniowy, w porządku świata przedstawionego obecne jest jako medium obrazowe, natomiast w porządku powieściowego dyskursu — jako medium językowe.

Fotografia nie tylko jest wskazywana dyskursywnie, lecz także stanowi główny przedmiot opisu. Można zatem rozpatrzeć powieść Szewca jako przykład stworzenia i przedstawienia fotograficznych obrazów środkami literackimi, wprowadzając utwór w pole badań nad unaoczniającymi możliwościami literatury; zwłaszcza tych badań, które uwzględniają przypadek przywołania w dziełach literackich artefaktów wizualnych.

## 2

Michał Paweł Markowski, rozważając owe kwestie w perspektywie teoretycznej i wiążąc je z filozofią reprezentacji, reaktywował w polskiej teorii literatury (obecną w *Słowniku terminów literackich* jako nazwa gatunku: „Ekfrazja (< gr. *ékphrasis* = dokładny opis) — utwór literacki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli, np. *Oda do urny*

---

<sup>2</sup> Wygodne są tu rozróżnienia Umberta Eco: *Czytelnik Modelowy*. W: IDEM: *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przeł. P. SALWA. Warszawa 1994, s. 72–96.

greckiej J. Keatsa<sup>3</sup>, i w podręcznikach retoryki jako przykład ćwiczenia stylistycznego<sup>4</sup>) wywodzącą się z antyku kategorię *ekphrasis*, zwracając uwagę na jej renesans w literaturoznawstwie zachodnim końca dwudziestego wieku. Przedstawił ją następująco:

*Ekphrasis* to kategoria kluczowa dla badań nad obrazującymi, opisywymi, czyli najogólniej wizualizacyjnymi, możliwościami języka lub — ujmując rzecz inaczej — nad szansą uobecnienia w dyskursie tego, co pozajęzykowe<sup>5</sup>.

W badaniach sięgających do starożytnej genezy odkrywa się podwójne rozumienie tej kategorii. Była zatem *ekphrasis* figurą unaoczniającą rzecz, na której określenie stosowano synonimy: *diatyposis*, *hypotyposis*, *enárgeia* — w terminologii greckiej, i: *evidentia*, *descriptio*, *demonstratio* — w terminologii rzymskiej. Albert Gorzkowski zwraca uwagę na postępującą w późnej starożytności tendencję do zacierania różnic między poezją a retoryką oraz na brak konsekwencji terminologicznych nie tylko wśród różnych autorów, lecz także w poszczególnych tekstach źródłowych. Konstatuje:

Podstawy teoretyczne w tej mierze stworzone w dobie antycznej uległy w średniowieczu i renesansie jedynie drobnym modyfikacjom,

---

<sup>3</sup> js [J. SŁAWIŃSKI]: *Ekfrazja*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 2002, s. 122. Paweł Gogler podaje, że definicja (poza wprowadzeniem greckiej etymologii i podaniem przykładu) pozostaje niezmienną od pierwszego wydania w 1972 roku, zob. P. GOGLER: *Kłopoty z ekfrazą*. „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3–4, s. 137. (Przedruk w: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*. Red. S. WYSŁOUCH, B. PRZYMUSZAŁA. Warszawa 2009, s. 30. W dalszej części będę odwoływać się do książkowego wydania artykułu). Interpretację poematu Keatsa zaprezentował Kenneth BURKE: *Działanie symboliczne w poemacie Keatsa*. Przeł. A. ZGORZELSKI: W: *Sztuka interpretacji*. T. 1. Wybór i oprac. H. MARKIEWICZ. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.

<sup>4</sup> Zob. J. ZIOMEK: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 91; M. KOROLKO: *Sztuka retoryki*. Przewodnik encyklopedyczny. Warszawa 1998, s. 149.

<sup>5</sup> M.P. MARKOWSKI: *Ekphrasis*. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229. Zob. również IDEM: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 12.



zasadzającym się głównie na kosmetyce terminologicznej, tzn. na indywidualnych zwykle inklinacjach do używania określonych greckich bądź łacińskich pojęć synonimicznych. W istocie nawet dzisiejszemu badaczowi — archiczytelnikowi, niełatwo się odnaleźć w gąszczu ekfrastycznej terminologii<sup>6</sup>.

Figura unaocznienia, rozeznaje badacz,

klasyfikowana w antycznych retorykach wśród emotywnych figur myślowych (*figurae sententiarum*), rozumiana była jako charakteryzująca się „żywością” depikcja (obrazowanie) wybranego obiektu (fenomenu) rzeczywistości traktowanego holistycznie<sup>7</sup>.

Ekfrazja była też opartym na opisie ćwiczeniem retorycznym, które miało na celu bezpośrednią prezentację rzeczy przed oczami adresata<sup>8</sup>. W tym drugim znaczeniu *ekphrasis* pojmowano szeroko, jako każdy opis, albo wąsko, sprowadzając ją do opisu przedmiotu, a w końcu — do opisu dzieła sztuki. Mogła stanowić zarówno element jakiejś większej całości, jak i być odrębnym gatunkiem literackim. Owe wieloznaczności definicyjne dochowały się do czasów współczesnych, co zaznacza Markowski:

dziś używa się terminu *ekphrasis* w węższym (opis dzieła sztuki) i szerszym (opis jako taki) znaczeniu. W węższym znaczeniu możemy mówić zarówno o opisach dzieła sztuki w utworze literackim (Homer), jak i o osobnym gatunku, zapoczątkowanym przez *Eikones (Obrazy)* Filostrata Starszego, z przełomu II i III w. po Chrystusie. W szerszym zaś — o strategii opisu w utworze narracyjnym (o czym pisał Kwintyliusz)<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> A. GORZKOWSKI: „*Ut pictura verba...*”. Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 49.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>8</sup> Zob. najpełniejsze chyba współczesne kompendium: H. LAUSBERG: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przekł., oprac., wstęp A. GORZKOWSKI. Bydgoszcz 2002, & 810.

<sup>9</sup> M.P. MARKOWSKI: *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne...*, s. 229.

Refleksja dotycząca ekfrazy to w ostatnich latach zjawisko niezmiernie modne, skutkujące obszernym materiałem o charakterze teoretycznym i analitycznym. Otrzymujemy wiele opinii i stanowisk dyskusyjnych. Zaproponowana w tym miejscu rekapitulacja ujęć najbardziej popularnych w recepcji badawczej oraz najbardziej wyrazistych, a czasami zaskakujących nie ma na celu prezentacji pełnego stanu badań, lecz, przez zakreślenie ich różnorodności, zwrócenie uwagi na znaczącą innowację, jaką można dostrzec w literackiej realizacji tej kategorii, dokonanej przez Piotra Szewca.

Problematiczny, zwłaszcza w odniesieniu do współczesnej praktyki literackiej, staje się status gatunkowy ekfrazy. Remigiusz Popowski zauważa, że karierę jako samodzielny gatunek, wywodzący się z opisu jako jednej z form literackich (zwłaszcza w epice), zrobiła ekfrazja w okresie drugiej sofistyki. Powstał wówczas — w II wieku po Chrystusie — niezachowany do naszych czasów zbiór utworów opisujących dzieła sztuki, autorstwa Nikostratosa z Macedonii. Nieco późniejsze *Obrazy* Filostrata Starszego, stanowiące opisy malowideł, składających się na kolekcję w neapolitańskiej willi, są natomiast wzorcem literackim, który przetrwał do współczesności<sup>10</sup>. *Eikones* realizują epideiktyczny (popisowo-pokazowy) ideał sztuki retorycznej epoki cesarstwa rzymskiego<sup>11</sup>.

Badacze podejmujący literaturoznawczy namysł nad ekfrazą współczesną wykazują osłabienie jej genologicznych realizacji; przede wszystkim dlatego, że utwory coraz rzadziej bywają „modelowymi” przykładami gatunkowego wzorca. Wprowadzana jako termin do prac poświęconych głównie wierszom o obrazach, zwykle nieukładających się w autonomiczny cykl, rozpatrywana jest — jak stwierdza Paweł Gogler —

w kontekście zbioru, całej twórczości danego autora, jego poetyki, światopoglądu estetycznego z pominięciem problemów genologicznych,

---

<sup>10</sup> R. POPOWSKI: *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*. W: FILOSTRAT STARSZY: *Obrazy*. Przekł., wstęp, komentarz i przypisy R. Popowski. Warszawa 2004, s. 32.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 35.

co pozwala na sformułowanie istotnej konkluzji:

Zmienia to jednak status ekfrazy: z gatunku specyficznego, o własnych regułach, staje się wyznacznikiem tematycznym<sup>12</sup>.

Seweryna Wyśłouch, w kolejnych swoich pracach teoretycznych niezmiennie wpisująca ekfrazę w zakres badań interdyscyplinarnych, ujęcie genologiczne przedstawia jako mało przydatne interpretacyjnie, gdyż — jej zdaniem — ekfrazą

Służy w zasadzie jako kategoria wyodrębniająca utwory o podobnej genezie (tj. inspirowane sztukami wizualnymi), natomiast nie określa ich poetyki<sup>13</sup>.

W tym — wąskim — rozumieniu ekfrazy pomija wiele, istotnych dla uczonej, zagadnień związanych z malarskością literatury czy ze złożoną problematyką relacji literatury i malarstwa, jak między innymi przekład intersemiotyczny czy intertekstualność<sup>14</sup>.

Ambiwalentne podejście do gatunkowości ekfrazy przejawia Adam Dziadek, formułujący swoje propozycje dotyczące relacji literatury i malarstwa równolegle do głosu Seweryny Wyśłouch. Nie stosuje terminu „gatunek”, lecz szersze pojęcie: „kategoria”, albowiem — co znalazło bezpośrednie wyłożenie w ważnych miejscach jego książki<sup>15</sup> — opowiada się za (rozpowszechnionym w literaturoznawstwie zachodnim) teoretycznym zastosowaniem ekfrazy. Przedstawia jednak propo-

<sup>12</sup> P. GÖGLER: *Kłopoty z ekfrazą...*, s. 30.

<sup>13</sup> S. WYŚLOUCH: *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2004, s. 21.

<sup>14</sup> Seweryna Wyśłouch przedstawiła typologię relacji między literaturą a malarstwem we wcześniejszym artykule: *O malarskości literatury*. Wyodrębniła następujące funkcje intertekstualnych nawiązań w utworach: 1) polemiczną interpretację malarskiego pierwowzoru; 2) wirtuozowski popis; 3) pretekstowe nawiązanie; 4) dysputę o sztuce — zob. w: S. WYŚLOUCH: *Literatura i semiotyka*. Warszawa 2001, s. 92.

<sup>15</sup> A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej literaturze współczesnej*. Katowice 2004, s. 38–39, 52–53.

zycję rozwiązania kwestii genologicznej, wskazując dwa wyznaczniki ekfrazy. Pierwszym z nich mają być obecne w utworze (w tytule, podtytule lub w tekście) sygnały metajęzykowe, bezpośrednio (przez nazwisko malarza, tytuł dzieła) odsyłające do wyraźnie określonego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej, architektonicznej (choć może to być również dzieło nieistniejące, fikcyjne). Drugim natomiast — „elementy opisu dzieła sztuki umieszczone wewnątrz tekstu literackiego”, „ślady pozwalające bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym dziełem”. W ujęciu badacza do spełnienia warunków gatunkowości niekonieczna jest pełna, wyczerpująca deskrypcja, wystarczą także „nazwy określające gatunek malarski, aluzje do technik, konwencji sztuk wizualnych, motywów powtarzających się na obrazach danego artysty”<sup>16</sup>. Mimo rozluźnienia formalnych cech opisu Dziadek przyznaje, że trudno o współczesne przykłady „pełnych” ekfraz, że utwory częściowo spełniają wymienione wyznaczniki, mają zatem zaledwie cechy ekfrastyczne, co prowadzi go do przyjęcia perspektywy typologicznej:

Z punktu widzenia współczesności trzeba by raczej mówić o szerokim zjawisku ekfrastyczności, a jedynie w pojedynczych, wybranych tekstach wskazywać cechy właściwe ekfrazie<sup>17</sup>.

Paweł Gogler zamiast ujęcia typologicznego proponuje poszerzenie taksonomii: obok ekfrazy „właściwej”, odpowiadającej modelowi klasycznemu, znanemu z *Obrazów* Filostrata Starszego, umieszcza ekfrazę „współczesną”, którą obejmuje wariant historycznej ewolucji gatunku, uwzględniając w niej relacje między literaturą i malarstwem, prezentowane przez Sewerynę Wystouch jako właściwości przekładu intertekstualnego<sup>18</sup>.

Wyprowadzenie ekfrazy z tradycji genologii literackiej, uznanej za niewystarczającą dla — przedstawianej przez samych literaturoznawców — skomplikowanej materii utworów, proponuje Bożena Witosz. Umieszcza tę kategorię w (rozumianym po Bachtinowsku) uniwersum gatunków wypowiedzi (które obsługują różne sfery komunikowania

<sup>16</sup> Ibidem, s. 54–55.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>18</sup> Zob. P. GOGLER: *Kłopoty z ekfrazą...*, s. 46.

się w kulturze w określonym momencie jej rozwoju, a zatem mają charakter historyczny) i, stosując „elastyczną kategoryzację”, włączając w obręb ekfrazy sporne, jak sama zauważa, typy tekstów i strategie tekstowe: hypotypozę, wariację słowną na temat obrazu, opis obrazu, interpretację dzieła sztuki, przekład intersemiotyczny, aluzję na temat obrazu, inspirację obrazem, stylem, konwencjami estetycznymi. Argumentem jest kryterium pragmatyczne, umożliwiające, dzięki „rozciągnięciu” modelu gatunkowego, interpretację fenomenów tekstowych, które wzbudzać mogą bezradność terminologiczną. Decydować ma tu czynnik „kontekstu kulturowego” (w odróżnieniu od kontekstu historycznego, obyczajowego, psychologicznego), do jakiego odsyła czytelnika tekst<sup>19</sup>.

Najwięcej problemów w literaturoznawczym dyskursie wywołuje zaniechanie we współczesnych praktykach pisarskich stosowania technik deskrypcyjnych, co wszak oznacza brak realizacji źródłowo podstawowego wyznacznika ekfrazy.

Kwestię tę sukcesywnie podejmuje Seweryna Wysłouch. Badaczka przyjmuje jednoznaczne stanowisko, wykluczając utwory bez opisów z zakresu wyznaczanego przez cechy gatunkowe. W jednym z pierwszych tekstów wyraziła swój dystans do zasadności posługiwania się kwalifikacją gatunkową ekfrazy w odniesieniu do utworów niespełniających jej cech:

Analizy dowodzą, że utwór literacki nawiązujący do dzieła plastycznego albo w ogóle nie zawiera opisu, odwołując się w tym zakresie do wiedzy czytelnika (a więc nie jest ekfrazą), albo też „ucieka od opisu”, podporządkowując go polemice z pierwowzorem, a nawet — co najciekawsze — zastępuje opis innymi formami wypowiedzi (narracją, monologiem lirycznym, dialogiem). Jak by nie spojrzeć na *ekphrasis*, wyznacznik gatunkowy staje pod znakiem zapytania<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Zob. B. WITOSZ: *Ekfaza w tekście użytkowym — w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010, s. 170–171.

<sup>20</sup> S. WYSŁOUCH: *Literatura i obraz...*, s. 21.

Nieco później — jak się wydaje, i wobec materiału literackiego, i kariery modnego terminu — wskazała konsekwencje liberalnego podejścia klasyfikacyjnego, zwracając uwagę, że zawartość i forma utworów, które chce się nazwać ekfrazami, przysparzają kilku nowych problemów badawczych:

Ale co zrobić z ekfrazami, które nie zawierają opisów, ponieważ rezygnują z nich na rzecz interpretacji? Niejako z góry zakładają, że czytelnik zna dane dzieło i z góry odwołują się tylko do jego wiedzy. Ich celem nie jest więc sam opis, lecz refleksja na temat sztuki i kondycji współczesnego człowieka [...]. Czy wobec tego mamy do czynienia z zanikaniem opisu? Ewolucją ekfrazy, która zmienia swój wyznacznik gatunkowy? Ale co w takim razie będzie nowym wyznacznikiem?<sup>21</sup>.

Nie zrezygnował natomiast ze stosowania terminu „ekfrazja” Adam Dziadek, mimo że również stwierdził odstąpienie poetów od unaoczniającej deskrypcji. Podsumował — centralną dla swojej propozycji — analizę dwóch wierszy o tym samym tytule *Widok Delft* Adama Czerniawskiego i Adama Zagajewskiego wnioskami, w których zaznacza się akceptacja esencjalnych i funkcjonalnych przeobrażeń *ekphrasis*:

Obydwa utwory stanowią bez wątpienia szczególny przykład ekfrazy — widzimy wyraźnie, że jej celem nie jest tu samo odtwarzanie (reprodukcja) dzieła sztuki za pomocą słów, kryterium wierności wobec omawianego dzieła nie ma więc zastosowania w omawianych wierszach. Pilne studiowanie obrazu i szytywanie go z tekstem poetyckim daje niewielkie rezultaty, może raczej rozczarować, zwłaszcza jeżeli oczekujemy od wiersza ekfrazy dokładnej reprodukcji danego dzieła sztuki<sup>22</sup>.

W zamian — kontynuował badacz — czytelnik otrzymuje subiektywną interpretację dzieła i autoprezentację podmiotu, czyli „widza-autora”. Zawyrokował zatem:

---

<sup>21</sup> S. WYSŁOUCH: „*Ut pictura poesis*” — stara formuła i nowe problemy. W: *Ut pictura poesis*. Red. M. SKWARA, S. WYSŁOUCH. Gdańsk 2006, s. 15.

<sup>22</sup> A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze...*, s. 71.

Ekfrazy, zwłaszcza w poezji współczesnej, nie da się sprowadzić do czystego mimetyzmu czy samej tylko kwestii opisu<sup>23</sup>.

Podtrzymanie owych rozstrzygnięć, tym razem w odniesieniu do tekstu eseistycznego Zbigniewa Herberta *Gerard Treborch. Dyskretny urok mieszczaństwa* (z tomu *Martwa natura z wędzidłem*), znajdujemy w artykule zawierającym ślad lektury świeżo dostępnego pełnego polskiego przekładu *Obrazów* Filostrata<sup>24</sup>.

Podobne do Adama Dziadka stanowisko przyjmuje Bożena Witosz, podkreślając, że konceptualizacja przedmiotu estetycznego we współczesnych realizacjach ekfrazy dokonuje się nie tylko przez opis, lecz także poprzez werbalizację przeżycia estetycznego. Przekonuje więc:

Dostrzeżenie w ekfrazie nie tylko strategii uobecnienia przedmiotu sztuki, ale uobecnienia całego aktu obcowania z dziełem jest krokiem umożliwiającym zatrzymanie w obrębie tej kategorii wielu realizacji, które nie mieściły się w ciasnych granicach „starej” definicji<sup>25</sup>.

Do antycznego wzorca odwołała się natomiast w kolejnym swoim artykule Seweryna Wysłouch. Uczona na podstawie *Obrazów* wyznaczyła wyróżniki ekfrazy, które następnie porównała z cechami — jej zdaniem, zdecydowanie bardziej operacyjnego — przekładu intersemiotycznego. Zestawienie obu kategorii wyraźnie rozdziela ich wyznaczniki oraz funkcje:

Ekfropa koncentruje uwagę na opisie i wynikających stąd problemach: stosunku do oryginału, uobecnieniu oraz *mimesis*. Przekład intersemiotyczny natomiast zakłada transformację „tekstu docelowego”, przekład znaków i badanie relacji intertekstualnych. Prowadzi do zmiany statusu przedmiotu, co odbywa się kosztem prezentacji i uobecnienia. Skłania do analizy znaczeń pragmatycznych, do

---

<sup>23</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>24</sup> A. DZIADEK: *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis — uobecnianie — interpretacja*. W: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. 2. Red. J.M. RUSZAR. Lublin 2006, s. 47–49.

<sup>25</sup> B. WITOSZ: *Ekfropa w tekście użytkowym...*, s. 182.

obserwacji, jak funkcjonuje tekst w kulturze, jak traktuje kanon, co nowego wnosi do systemu literatury i kultury<sup>26</sup>.

Równie dyskusyjny okazuje się status ekfrazy jako kategorii teoretycznej. Remigiusz Popowski, odnosząc się do wzrostu zainteresowania ekfrazą w dwudziestowiecznych badaniach (zwłaszcza tych z lat dwięćdziesiątych), podkreśla ich różnorodność metodologiczną. Wymienia podejście lingwistyczne, historyczno-literaturoznawcze, genologiczne, archeologiczne, interdyscyplinarne, semiotyczne:

w najnowszych studiach zauważono, że istotą ekfrazy jest transformacja znaków niejęzykowych, np. malarskich lub muzycznych, na językowe, jest transpozycja dzieł sztuk wizualnych na dzieło retoryczne.

Wskazuje ponadto opinie o rozszerzeniu i zarazem rozmyciu zakresu pojęciowego zjawiska:

Niektórzy nieco uszczypliwie zauważają, że ekfrazja stała się w najnowszych publikacjach swego rodzaju „wspólnym workiem” (*umbrella term*), określającym wszelkie relacje i związki między sztuką poetycką i wizualną<sup>27</sup>.

Następstwa uczynienia ekfrazy kategorią teoretyczną przedstawia Seweryna Wysłouch:

w takim ujęciu stanowi więc problem filozoficzny, a nie literacki. Kwestią zasadniczą jest tu nie opis, ale reprezentacja oraz sfery mediacji między rzeczywistością, sztuką i utworem literackim. W takiej sytuacji dylematy literackiego opisu schodzą na dalszy plan. Ważne stają się natomiast relacje między językiem a obrazem<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> S. WYSŁOUCH: *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*. W: *Ruchome granice literatury...*, s. 63.

<sup>27</sup> R. POPOWSKI: *Starożytny przewodnik...*, s. 33.

<sup>28</sup> S. WYSŁOUCH: *Literatura i obraz...*, s. 21.



Teoretycznie zorientowane stanowisko wobec ekfrazy zajmuje Michał Paweł Markowski, wpisując tę kategorię w znacznie szerszą problematykę reprezentacji, której istotą — jak wykazuje — jest dwuznaczność: wskazywanie (ponowne uobecnienie, mediacja, prezentacja) oraz zastępowanie (rzeczy znakiem)<sup>29</sup>. Podobne (podwójne i odmienne) funkcje przejmują badacz ekfrazie:

Być może nie powstałaby *ekphrasis*, gdyby nie iluzja przezroczystości znaków językowych [...], ale też nie powstałaby, gdyby nie świadomość ich nieprzezroczystości, umożliwiającą pisanie. Na tym paradoksie opiera się znaczenie *ekphrasis* (ale też wszelkiej reprezentacji) dla rozważań teoretycznych: z jednej strony zmierza ona do unacownienia przedmiotu (ukazanie przedmiotu opisu), z drugiej zaś robi wszystko, by na plan pierwszy wysunąć sposób jego prezentacji (narrację lub opis)<sup>30</sup>.

Definicją ekfrazy, rozumianej w dyskursie teoretycznoliterackim jako „werbalna reprezentacja reprezentacji graficznej lub wizualnej”<sup>31</sup>, posługuje się Adam Dziadek. Wyjaśnia, że tak ujmowana ekfrazą zakłada „wytworzenie dystansu do przedmiotu poprzez akt teoretyczny (kontemplację)” oraz wydobywa „autorefleksyjny charakter sztuki słowa, podejmującej zadanie ukazania innej sztuki”<sup>32</sup>. W stwierdzeniu:

Ekfrazą literacka wykracza zwykle poza samo dzieło sztuki, nie sprowadza się do imitowania barw, kresek czy kształtów zawartych w danym dziele, ale raczej reprezentuje dane dzieło — i właśnie z tego wynika jej nazwa<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> M.P. MARKOWSKI: *Pragnienie obecności...*, s. 10–12.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>31</sup> Badacz powołuje się na następujące źródła: J.A.W. HEFFERNAN: *Ekphrasis and Representation*. „New Literary History” 1991, vol. 22, s. 297–316; W.J.T. MITCHELL: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994 — zob. A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze...*, s. 39. Pełniejszy i bardziej szczegółowy przegląd zachodnich stanowisk, reprezentujących tę perspektywę teoretyczną, przedstawia Roma SENDYKA: *Esej i ekfrazą*. (Herbert — Bieńkowska — Bieńczyk). W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia...*, s. 184, przypis 8.

<sup>32</sup> A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze...*, s. 40, por. też s. 54.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 72. Podobne wnioski wyprowadził badacz w odniesieniu do esejów Herberta o obrazach — zob. A. DZIADEK: *Apologia twórczej swobody...*, s. 47–49.

— pobrzmiewają echa uwag Michała Pawła Markowskiego, który uwydatnia opartą na paradoksie istotę reprezentacji:

reprezentacja możliwa jest jedynie za cenę odobecnienia reprezentowanych przedmiotów i nie ma znaczenia, czy dokonuje się to przez słowa czy linie i barwy. Za każdym razem, gdy pojawia się znak przedstawiający rzecz, pojawia się on zamiast owej rzeczy, w innym bowiem wypadku mielibyśmy do czynienia nie ze znakiem, lecz z samą rzeczą. Z drugiej jednak strony reprezentacja uobecnia w jakiś sposób to, co reprezentuje, gdyż bez odniesienia do reprezentowanej rzeczy byłaby zawieszona w semantycznej próżni<sup>34</sup>.

Wśród teoretycznie nastawionych badaczy ekfraz dominuje skupienie uwagi na kategorii reprezentacji, a w związku z nią na eksponowaniu ambiwalencji przedstawienia (albo przedmiotu, albo znaku). Jedynie Seweryna Wysłouch<sup>35</sup> podniosła kwestię pośrednictwa, jakie zachodzić musi, gdy mamy do czynienia w tekście literackim nie tylko z ambicją reprezentowania, lecz również obrazowania. Przywołała (nieobecną, co oczywiste, w roztrząsaniach problemów li tylko reprezentacji), koncepcję Romana Ingardena dotyczącą warstwy uschematyzowanych wyglądków. Przypomnijmy pokrótce, że wygląd — jak rozumiał filozof — nie jest dany, lecz doznany w spostrzeżeniu i, ponieważ nie istnieje samodzielnie, nie pełni funkcji reprezentującej przedmiot. Natomiast w dziele literackim dzięki warstwie wyglądków „rzecz spostrzeżona dochodzi do cielesnej samoreprezentacji”<sup>36</sup>, chociaż zazwyczaj dokonuje się to drogą wykorzystania metaforycznych możliwości językowego przedstawienia: w poetyckiej mowie „są intencjonalnie wyznaczone zupełnie inne przedmioty niż te, o których przedstawienie właściwie chodzi, i to tylko w tym celu, by przedmioty, które mają być ostatecznie przedstawione, pojawiły się w odpowiednich trzymanych w pogotowiu wyglądkach”<sup>37</sup>. Seweryna Wysłouch ustalenia Ingardena traktuje

<sup>34</sup> M.P. MARKOWSKI: *Pragnienie obecności...*, s. 10.

<sup>35</sup> Zob. S. WYŚLOUCH: *O malarstwie literatury*. W: EADEM: *Literatura i semiotyka*. Warszawa 2001. (Tutaj także recepcja krytyczna dotycząca warstwy wyglądków).

<sup>36</sup> R. INGARDEN: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przeł. M. Turowicz. Warszawa 1960, s. 328.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 339.

jako bazowe dla badań teoretycznych: „koncepcja wygląków pozwala wyjść poza przedmiot, w stronę języka, przeżycia estetycznego i jakości metafizycznych”<sup>38</sup>.

Dokonane przez Adama Dziadka analizy utworów Adama Zagajewskiego i Adama Czerniawskiego prowadzą do rozpoznania pretekstowego statusu dzieła sztuki we współczesnych wierszach o obrazach oraz do wyeksponowania indywidualnego, podmiotowego aspektu wypowiedzi:

Rzecz w tym, że obraz w danym tekście literackim ma zwykle charakter pretekstowy, staje się punktem wyjścia powstania autonomicznego dzieła literackiego; dzieła sztuki w utworach literackich często traktowane są jako teksty do przeczytania, teksty poddawane lekturze i interpretacji z wyraźnie zaznaczoną sygnaturą autorską, na którą składają się zarówno recepcja subiektywna, jak i charakterystyczne, niepowtarzalne w przypadku każdego poety cechy języka<sup>39</sup>.

Taką też, pretekstową, funkcję odwołań do dzieł sztuki, eksponującą indywidualne wybory estetyczne, które odzwierciedlają aksjologię i etykę pisarzy, wyprowadza ze swoich badań Aleksandra Dębska-Kossakowska. Píše, w związku z „ekfrastycznym charakterem” wybranych utworów Jana Józefa Szczepańskiego i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, że

W tej prozie metajęzykowe oznaki stają się impulsem do tego, by opowiadać o swoim spotkaniu ze sztuką. Silnie zsubiektywizowane rozważania mówią więcej o autorach niż o opisywanym dziele, pragną [oni — B.G.] ukazać się poprzez inną sztukę. Snuta przez pisarzy refleksja zmierza do stworzenia dyskursu o charakterze filozoficznym i estetycznym, dyskursu, który stawia estetyce zasadnicze pytania: kim jest artysta, jakie są źródła jego twórczości artystycznej, czym wreszcie jest sztuka<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> S. WYSŁOUCH: *O malarskości literatury...*, s. 83.

<sup>39</sup> A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze...*, s. 72.

<sup>40</sup> A. DĘBSKA-KOSSAKOWSKA: *Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki*. Warszawa 2009, s. 8.

Podmiotowy aspekt ekfrazy w gatunku szczególnie do tego predestynowanym, jakim jest esej, wydobywa także Roma Sendyka. Wywód badaczki zmierza do wykazania, że uznawane we współczesnym literaturoznawstwie za charakteryzujące ekfrazę kwestie reprezentacji, identyfikacji czy kontekstualizacji dzieła sztuki zostają w utworze eseistycznym pomniejszone i podporządkowane (wydawałoby się tradycyjnej dla ekfrazy) funkcji referencji. Jej zakres pojęciowy i zadania ulegają jednakże znacznemu rozszerzeniu i przemieszczeniu:

Referencję — wyjaśnia Sendyka — chciałabym rozumieć jednak inkluzyjnie: nie jako czysty akt wskazywania, który mógłby zaakceptować Riffaterre, ale jako zdarzenie zagarniające także dokonującego owej czynności. Natomiast przedmiot tych działań usuwany byłby w pozycję pozornego centrum, w rzeczywistości pełniąc funkcję pretekstualną, w środku bowiem na stałe ulokował się podmiot prezentujący przede wszystkim metonimicznie siebie w akcie ujawniania swoich procesów poznawczych. Ekfrazja eseistyczna wskazywałaby nie tyle więc na przedmiot artystyczny, ile na kognitywne funkcje podmiotu, które przedmiot powoduje, ale które charakteryzowałyby ostatecznie nie obserwowaną rzeczywistość artystyczną, ale poznający podmiot<sup>41</sup>.

Najbardziej charakterystyczne wyznaczniki gatunkowe i tematyczne ekfrazy w ujęciu Sendyki ustępują wyeksponowaniu eseistycznego podmiotu i jego dyspozycji poznawczych; integralność i wyrazistość ekfrazy ulegają w tej propozycji rozkładowi i zostają podporządkowane dominującej w eseistycznym dyskursie kategorii podmiotu.

Funkcja reprezentacji w ekfrazie bywa poszerzana, może dotyczyć na przykład doświadczenia estetycznego. Wówczas ekfrazę pojmuje się jako

stworzenie słownej reprezentacji estetycznego doświadczenia wizualności, jako taką konfigurację elementów tekstu, by uobecnić w nim fakt i efekty obcowania z dziełem sztuki<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> R. SENDYKA: *Esej i ekfrazja...*, s. 197.

<sup>42</sup> P. JUSZKIEWICZ: *Między słowem a obrazem*. W: *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Nieborów, 24—26 października 2002. Red. M. POPRZĘCKA. Warszawa 2003, s. 174.

Takie rozumienie ekfrazy, jako kategorii wydobywającej estetyczny styl odbioru dzieła sztuki, wydaje się akceptować Bożena Witosz<sup>43</sup>. Podobnie, opierając się na wyeksponowaniu indywidualnego świadectwa doznania obrazu, Aleksandra Dębska-Kossakowska analizuje *Monolog o martwej mniszce* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Nie zacierając ani nie wymieniacząc cech swoistych ekfrazy i eseju, uznaje, że utwór realizuje wyznaczniki gatunkowe ekfrazy, lecz jego poetyka odpowiada wyznacznikom wypowiedzi eseistycznej<sup>44</sup>.

Najszerze ujęcie znalazła ekfrazę w koncepcjach semiotycznych, które włączają w jej zasięg werbalizację wszelkich tekstów artystycznych, powstałych w systemach znaków niewerbalnych:

Dobra ekfrazę jest ikoniczną projekcją dzieł sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej, architektonicznej, muzycznej, choreograficznej, i to zarówno realnie istniejących, jak i wymyślonych. Tak oto w najnowszych badaniach ekfrazę urosła do rangi interartystycznego dialogu, przekazu, informacji lub intersemiotycznego werbalnego przetworzenia<sup>45</sup>.

W polskich badaniach dyskusję nad kategorią ekfrazy muzycznej prowadzili między innymi: Joanna Roszak, Andrzej Hejmej, Michał Głowiński, Adam Wiedemann, a argumentację przemawiającą za stosowaniem tego terminu w znaczeniu retorycznym przedstawiła Paulina Kierzek<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> B. WITOSZ: *Ekfrazę w tekście użytkowym...*, s. 171.

<sup>44</sup> Zob. A. DĘBSKA-KOSSAKOWSKA: *Ekfrazę czy esej? O „Monologu o martwej mniszce” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. W: *W szkole polskich eseistów*. Red. M. KRAKOWIAK. Katowice 2007.

<sup>45</sup> R. POPOWSKI: *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece...*, s. 36–37.

<sup>46</sup> Zob. P. KIERZEK: *Dyskurs wzrokocentryczny wobec literackiej fonosfery*. W: *Kulturowe wizualizacje...*, s. 451–452. Tutaj stosowna literatura przedmiotu i zasygnalizowanie anglosaskich terminów: *musical ekphrasis, ekphrastic poetry/prose/literature on music*.

## 3

Wobec tak wieloaspektowego i szerokiego ujmowania ekfrazy we współczesnych badaniach nasuwa się pytanie, w jakiej mierze zasadne staje się zastosowanie tej kategorii w odniesieniu do powieści Szewca. W *Zagładzie* przedstawione zostały fotografie, o których z narracji wiadomo tyle tylko, że znajdują się w prywatnym albumie. To fikcyjne fotografie, a brak wzmianki o ich autorstwie pozwala się domyślać ich amatorskiego charakteru. Wątpliwości mogą wzbudzać dwie kwestie o różnej wadze: mniejszej – mają fikcyjny status<sup>47</sup>, i większej – nie są dziełem sztuki.

Fikcyjność przedmiotu odniesienia w ekfrazie, mimo stawianych hipotez o istnieniu bądź nieistnieniu obrazów, które zostały podane opisowi we wzorcowym dziele Filostrata<sup>48</sup>, nie wywołuje wśród badaczy dyskusji, albowiem przedmiot przedstawiony w literaturze zawsze powoływany jest „do istnienia” słowami, to przedmiot presuponowany<sup>49</sup>, jego istnienie nie wykracza poza tekst<sup>50</sup>, jako obiekt opisu jest niedostępny, przywołuje się tylko jego wyobrażeniowy korelat<sup>51</sup>, a nawet sformułowana została definicja ekfrazy wyobrażeniowej (*notional ekphrasis*), dotyczącej obrazów faktycznie nieistniejących, i powstał termin „ekfrazja imaginacyjna”<sup>52</sup>.

---

<sup>47</sup> Z tego powodu, w pobieżnym zresztą ujęciu, Zbigniew Kopec wykluczył możliwość nazwania opisu fotografii w *Zagładzie* ekfrazami, za to nie miał wątpliwości, aby widzieć realizację hypotypozy, której definicję przyjął za Adamem Dziadkiem. Zob. Z. KOPEC: *Brzemie ciszy. O prozie Piotra Szewca*. W: *Żydzi w Zamościu i na Zamojszczyźnie. Historia — kultura — literatura*. Red. W. LITWIN, M. SZABŁOWSKA-ZAREMBA, S.J. ŻUREK. Lublin 2012, s. 187. Kategorią ekfrazy w odniesieniu do powieści Szewca posługuje się Marta Koszowy: *Nieobecne rzeczywiste. Zdjęcie jako figura powtórzenia i nieobecności w „Zagładzie” Piotra Szewca*. W: EADEM: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków 2013.

<sup>48</sup> Na ten temat zob. R. POPOWSKI: *Starożytny przewodnik...*, s. 44–46.

<sup>49</sup> Zob. P. GÖGLER: *Kłopoty z ekfrazą...*, s. 40.

<sup>50</sup> Zob. W.J. MITCHELL: *Picture Theory...*, s. 157.

<sup>51</sup> Zob. R. SENDYKA: *Esej i ekfrazja...*, s. 196.

<sup>52</sup> Zob. W. JUSZCZAK: *Ekfrazja imaginacyjna: eidolon Heleny*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 3.

Natomiast o ile fotografia artystyczna, bezspornie uznawana za jedną z form sztuki<sup>53</sup>, nie wzbudza zastrzeżeń w konceptualizacjach ekfrazy, o tyle problem wywołują fotografie nieartystyczne. W czym rzecz?

Badania nad ekfrazą wykazują, że odniesienie do dzieła sztuki wprowadza do utworu zagadnienia estetyczne, świadectwo podmiotowego widzenia, problematykę metatekstualną. Jednakże, jak zauważa Paweł Gogler, taka tematyka wynika z tradycyjnego rozumienia dzieła sztuki, albowiem to przede wszystkim dzieła klasyczne (mające mimetyczny, przedstawieniowy charakter) są przedmiotem odniesienia w interesujących uczonych utworach literackich. Tymczasem — kontynuuje wywód badacz — sztuka współczesna ewokuje nowe problemy:

Można uznać, że to właśnie w ubiegłym wieku dokonał się zwrot przesuwający akcent na metasztukę, eksperyment, rolę pomysłu (niekoniecznie w sensie racjonalnym), zaskoczenia, niespodzianki i znaczenia, następnie na jego brak, by w końcu ostatecznie wyzbyć się nawet tęsknoty za pustym miejscem po Obecności<sup>54</sup>.

Gogler stawia pytanie o formę, a nawet o możliwość ekfrazy, której przedmiotem są współczesne dzieła sztuki, powstałe w wyniku kolejnych przemian świadomości estetycznej, wyznaczanych przez manifesty, teorie i praktyki awangardy, neoawangardy i postmodernizmu. Przekonuje, że dzieło sztuki współczesnej jako przedmiot odniesienia wpływa na zmianę tematyki i poetyki ekfrazy oraz przyczynia się do modyfikacji jej „wzorcowego” kształtu. Konkluduje:

Wnioski z tych rozważań nieustannie prowadzą do przejścia od opisu ku sprawom interpretacji, problemom egzystencjalnym, filozoficznym, gdyż malarstwo w literaturze zmieniło swą funkcję. Sama poezja coraz częściej staje się miejscem poczynañ hermeneutycznych,

---

<sup>53</sup> André Rouillé podkreśla, że przyznanie fotografii istotnego miejsca w kulturze i sztuce dokonało się dopiero w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku — zob. A. ROUILLÉ: *Fotografia. Między dokumentem a współczesnością*. Przeł. O. HEDEMANN. Kraków 2007, s. 7–8.

<sup>54</sup> P. GOGLER: *Kłopoty z ekfrazą...*, s. 44.

które określa się mianem „spotkania z obrazem” jako jedną z perspektyw naszego bycia-w-świecie<sup>55</sup>.

Mimo że Gogler w konstruowanym modelu ekfrazy „współczesnej” zakłada pozaestetyczną problematykę i odejście od uobecniającego opisu, to wyklucza nieartystyczne przedmioty odniesienia jako niespełniające funkcji wyznacznika gatunkowego. W ujęciu ekfrazy jako kategorii interpretacyjnej wprowadza natomiast szeroki jej zakres (odniesienie i do malarstwa, i do rzeczywistości), który w istocie — zgodnie z przekonaniem badacza — nie pozwala na wyodrębnienie jej spośród innych opisów<sup>56</sup>. Także zdaniem Bożeny Witosz, odniesienie do przedmiotu nieartystycznego, użytkowego zaciera specyfikę ekfrazy zarówno w jej węższym znaczeniu (jako gatunku), jak i znaczeniu szerszym (jako formy dyskursywnej):

Temat wskazuje gatunkotwórczą rolę zarówno przedmiotu odniesienia, jak i sposobu mówienia o nim. [...] *Objet d'art* w pozycji przedmiotu odniesienia pozwala z jednej strony odróżnić ekfrazę od innych form wypowiedzi traktujących o sztuce, z drugiej — oddzielić ją od różnych odmian opisu uobecniających w tekście werbalnym przedmioty użytkowego przeznaczenia, ludzi, zjawiska naturalne itp.<sup>57</sup>.

Wątpliwości nie miała Małgorzata Czermińska, która wiersze o fotografii, jak sama podkreślała, „bynajmniej nie czysto artystycznej, ale takiej, jak portret atelierowy, fotografia prasowa i amatorska fotografia prywatna”<sup>58</sup>, włączyła do przykładów ekfraz w poezji Wisławy Szymborskiej. W omawianych utworach badaczka zwróciła uwagę przede wszystkim na wyprowadzaną z tematu przedstawianego obrazu (zarówno malarskiego, jak i fotograficznego) refleksję. Podsumowała:

---

<sup>55</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> B. WITOSZ: *Ekfrazja w tekście użytkowym...*, s. 168.

<sup>58</sup> M. CZERMIŃSKA: *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2—3, s. 239.



Element opisowy w ekfrazach zawsze jest podporządkowany pomyślowi interpretacyjnemu, który pozwala powiedzieć coś o problemach interesujących poetkę także w innych jej utworach tematycznie niemających związku z estetycznymi walorami jakiegoś malarzkiego obrazu. Te problemy to przede wszystkim czas, twórcza moc artysty, okrucieństwo człowieka w historii, różne sposoby rozumienia kobiecości<sup>59</sup>.

Piotr Szewc w swojej powieści konsekwentnie stosuje konstrukcyjny zamysł opisów wykonywanych fotografii oraz kadrowanych w obiektywie aparatu wycinków rzeczywistości. Można postawić tezę, że *Zagłada* reprezentuje odmianę ekfrazy fotografii. Istotą ekfrazy nie jest istniejący pozatekstowo konkret, ale typ dzieła (pusty semantycznie model), a w tym przypadku — fotografia. Charakterystyczna, zauważalna — lecz nie wyjątkowa<sup>60</sup> — cecha tego utworu to fikcyjne istnienie przedmiotu odniesienia. To, czy ma on, albo ma mieć, artystyczny bądź nieartystyczny status, po doświadczeniach estetyk konceptualnych dwudziestego wieku pozostaje bez znaczenia. *Zagłada* pod względem gatunkowym jest powieścią, niemniej ważnym punktem wyjścia proponowanej tu jej lektury jest założenie, że pod względem sposobu wykorzystania opisu wykazuje — jako figura dyskursu — wiele zbieżności z ekfrazą klasyczną.

Ekfrazy Filostrata Starszego dotyczą malarstwa tablicowego, o charakterze głównie narracyjnym, przedstawiającego pejzaże, tematykę marynistyczną, martwą naturę, a także portrety z rozgrywającymi się na drugim planie scenami zbiorowymi w tle. Motywy obrazów zaczerpnięte zostały z literatury greckiej, mitologii i historii<sup>61</sup>. Allan Billault, autor książkowej monografii o Filostracie, wykazuje, że wyjaśnienie przedstawionych tematów sofista opiera na dogłębnej znajomości literatury, co stanowi między innymi przejaw hellenistycznego ideału uczości. Filologiczną postawą twórcy tłumaczy badacz nieuwzględnienie

<sup>59</sup> Ibidem, s. 241.

<sup>60</sup> Przykładem są — poza zwykle przywoływaną tarczą Achillesa z *Iliady* — obraz z opowiadania E.A. Poego *Portret owalny* (zob. interpretację: G. JANKOWICZ: *Nieobecna ekfaza*. W: *Kulturowe wizualizacje...*), podobnie jak nieistniejący obraz Goi z eseju G. Herlinga-Grudzińskiego (zob. cytowaną wcześniej analizę A. Dębskiej-Kossakowskiej).

<sup>61</sup> Zob. R. POPOWSKI: *Starożytny przewodnik...*, s. 38–39.

szczegółów technicznych i rzeczowych, jak rozmiary obrazu, jego usytuowanie, autor, data powstania, kolorystyka<sup>62</sup>. W antycznym przykładzie (podobnie jak w powieści Szewca) nieobecne są zatem wskaźniki metatekstowe, które współcześni badacze ekfraz postulują uznać za wyznaczniki identyfikujące przedmiot odniesienia<sup>63</sup>. Do erudycji kulturowej, literackiej i historycznej odbiorcy, a nie do jego kompetencji znawcy czy też krytyka sztuki, odwołuje się (w wielu miejscach eksplicitnie) wprowadzony do utworów podmiot mówiący — tak jak w następującym fragmencie:

Posejdona pędzącego po morzu jak po lądzie spotkałeś — myślę — u Homera, gdy do Achajów z Ajg się udaje, a morze zalega ciche i przydaje mu eskortę usługnych koni i podwodnych stworów. Bo i tam, jak tutaj, towarzyszą one Posejdonowi i są mu uległe. Tam, jak przypuszczam, domyślasz się koni lądowych — Homer mówi przecież o „spiżowokopytnych” i „wartkim cwałem gnających”, i że są biczem smagane — tu zaś w zaprzęgu morskie konioryby, z kopytami pod wodą, biegle w pływaniu, szmaragdowe i — na Zeusa! — do delfinów podobne<sup>64</sup>.

Seweryna Wyślouch, analizując antyczny wzorzec, pomija rozpatrywanie dzieła sztuki w funkcji przedmiotu odniesienia, za nieistotną uważa kwestię faktycznego istnienia bądź nieistnienia malarskiego modelu, choć przyznaje, że *Obrazy* model malarski zakładają. Podnosi natomiast inne, traktowane z literaturoznawczego punktu widzenia jako bardziej zasadnicze, problemy, czyli typ dyskursu i jego funkcję oraz poetykę:

Najwyraźniej *Obrazy* stanowią kreację literacką, dążą do uszczegółowienia i indywidualizacji opisywanego przedmiotu, który wydaje się tym bardziej prawdziwy, im bardziej jest zindywidualizowany. Ich celem jest prezentacja, a poetyką — *mimesis*<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Zob. A. BILLAULT: *L'univers de Philostrate*. Bruxelles 2000, s. 32 i nast. Cyt. za: R. POPOWSKI: *Starożytny przewodnik...*, s. 47–48.

<sup>63</sup> Zob. P. GÖGLER: *Kłopoty z ekfrazą...*, s. 35–36; A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze...*, s. 54–55.

<sup>64</sup> FILOSTRAT STARSZY: *Obrazy...*, s. 116.

<sup>65</sup> S. WYŚLOUCH: *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?...*, s. 60.

Starożytny autor, odnosząc się do dzieł malarskich, podejmuje przede wszystkim wyzwanie, jakie stawiają przedstawienia oparte na kodzie wizualnym, a zatem realizuje ideał literatury, która równie doskonale, a nawet — co było ambicją sofistów — doskonalej niż obraz oddziałuje na wzrokowy zmysł odbiorcy, „malując słowami”<sup>66</sup>.

Zagładę ze zbiorem Filostrata łączy nie kategoria genologiczna, lecz charakter dyskursu i zadania, jakie ma on spełniać: możliwie najpełniej zaprezentować niewidziany przez odbiorcę obraz.

Przyjrzyjmy się przykładowi, ilustrującemu formę dyskursu zastosowanego w powieści:

W parku, w stawie ryby grzbietami ocierają się o powierzchnię. Woda w stawie zielona i ciepła. Ryby wystawiają nad lustro pyski, jakby dla zaczerpnięcia powietrza. Albo schwywania nisko fruującej muchy. A może chcą coś — nic nie słyszymy — wykrzyzczyć. I oto kręgi rozchodzą się powoli, jeden krąg nakłada się na następny. I tak dalej rozchodzą się, jak odbija się od drzew i zarośli echo. Rzęsa, gruba miejscami na pół palca, skutecznie powstrzymuje rozchodzenie się kolejnych kręgów.

Prędkim i ukośnym lotem jaskółki ścigają się nad stawem. Czy tu może będą zimować? Ocierają się w locie o wodę, pióra płuczą.

Staw oddycha. Park oddycha. Słońce toczy się po stawie jak błyszcząca piłka. Promienie przebiegają po wodzie jak w rozpędzonym kole. Pochłonął nas, objął oddech parku. Trzeba rozluźnić guziki. Sfotografujmy to słońce-piłkę, które ktoś puścił na wodę. Toczy się dalej, jak przed chwilą, kręgi się rozchodzą i promienie pędzą po powierzchni, po rzęsie. Lot jaskółek rozkołysany, na wodzie kołysze się słońce. Kaczki z furkotem poderwały się z trawy i usiadły na środku stawu. Słońce-piłka podniosło się z wody.

Kolejna fotografia do naszej kolekcji:

---

<sup>66</sup> Formuła „malowanie słowami” i jej starożytne werbalizacje (Simonidesa z Keos, znana z relacji Plutarcha: „malarstwo to niema poezja, a poezja to mówiące malarstwo”, Horacego: „poemat to jak obraz”) omawiane są szczegółowo, także w odniesieniu do ekfrazy — zob. A. GORZKOWSKI: „*Ut pictura verba*”..., s. 45–47; S. WYSŁOUCH: *O malarstwie literatury*. W: EADEM: *Literatura i semiotyka*; EADEM: „*Ut pictura poesis*”... W pracach tych przedstawiona została stosowna literatura przedmiotu.

Zamazana — który to już raz? — niewyraźna plama w miejscach poruszających się skrzydeł. Kaczki odlatują ze stawu, odbijają się nogami od wody. Woda rozfalowana, długi sznur drobnych kręgów aż do chwili, kiedy noga dotyka powierzchni ostatni raz. Jeden, dwa, trzy koła nad parkiem (tego już nie ma na fotografii) i kaczki schowały się za koronami kasztanowców.

Tymczasem słońce skacze. Odbija się od stawu, zbliża do punktu stałego zawieszenia i znowu spada na wodę. Południowe królestwo nieruchomości wprowadzone jest w ruch. Słońce i zegar na ratuszu — tożsame niemal, nieruchome źródło ruchu. Porusza się i faluje nawet to, co nie zwykło się poruszać. Dzieje się to tylko, czego one chcą. Wszystko się dzieje za ich zgodą.

Stoimy na wąskim moście, osłaniamy dłonią oczy, patrzymy przed siebie. Po drugiej stronie stawu, za wysepką, biała plama łąbiedzia.

Następna fotografia:

Kopuła ratusza — drugie słońce. Ale inne trochę, czego, niestety, fotografia nie może ujawnić. A więc słońce zielone nieco, najpewniej wykąpane w stawie. Teraz nad miastem są dwa słońca, obydwa jednakowo wielkie, obydwa jednakowo ruchome-nieruchome. Wiadomo już, że prześlizgujące się po stawie promienie pochodzą z obu słońc. Dalej, za kopułą ratusza, za drugim słońcem, niebo delikatnie zamglone. Złudzenie niedoskonałego wzroku. Czubki kasztanów i lip na fotografii, wierzchołki kościołów z krzyżami. Żadnego ptaka. Miasto pływa w jasności.

Jeszcze jedna fotografia, z innego już punktu obserwacji:

Znowu, po latach, przyjdzie komuś oglądać zdjęcie, na którym nie będzie widać najsłabszych oznak tego, co chcielibyśmy zabrać czasowi. Nadszedł bowiem, jak się wydaje, moment, kiedy należy ująć w obiektyw fragment domu, fragment zielonkawego dachu, spróbować utrwalić na kawałku fotograficznego papieru obraz gorącego powietrza, które kłębi się nad blaszanym dachem. Pociągamy za spust. Ta chwila, już, teraz, stało się. Dach błyszczy, nad nim puste niebo. W otwartych oknach rozkwitłe kwiaty. Jasny, oświetlony tynk, jego szramy. Wokół kwilą jaskółki.

s. 46–48

W zacytowanej sekwencji, a także w całej powieści (z wyjątkiem jednego, inicjalnego fragmentu) przedmiotem opisu narratora nie są wywo-

lane zdjęcia. Ale brak tu uwag dotyczących formatu czy też właściwości tworzywa, w jakim fotografie zostały utrwalone, niczego nie wiadomo o zastosowanej technice fotograficznej. Odniesieniem nie jest więc obraz oglądany na materialnym nośniku (papierowej odbitce), lecz obraz objęty obiektywem i uwidoczniony dzięki instrumentarium optycznemu aparatu fotograficznego. Narrator koncentruje się na przedstawieniu przedmiotu fotografowania. W przywołanym przykładzie to naturalny pejzaż (park) oraz detale pejzażu miejskiego (elementy architektury). Opisy poprowadzone są w taki sposób, aby z ogólnego planu wydobyć szczegóły skupiające uwagę patrzącego.

Zadania starożytnej ekfrazy określała etymologia terminu, wywodzącego się od greckiego czasownika *phrázo*, którego wielorakie znaczenia ('zwracam uwagę na coś, pokazuję, wykazuję, wypowiadam, wyjaśniam, pielęgnuję styl, polecam, poddaję myśl, rozważam, myślę, przypuszczam, spostrzegam, pilnuję, wystrzegam się'<sup>67</sup>) w połączeniu z przedrostkiem *ek-* oznaczającym wyprowadzanie z wewnątrz na zewnątrz, a także oddzielanie, rozróżnianie spośród wielu<sup>68</sup> — jak zauważa Remigiusz Popowski — przeniesione zostały na rodzaj opisu, a później na gatunek literacki. Dlatego też ekfrazą

desygnować może 'zwracanie na coś uwagi, pokazywanie, wykazywanie, wyjaśnianie, wypowiadanie się (o obrazie) w pięknym stylu, poddawanie myśli (na temat obrazu), rozpatrywanie, rozważanie, wykrywanie czegoś (na obrazie)'. [...] Dobra ekfrazą czyni z dzieła sztuki wizualnej ożywioną rzeczywistość lub — jak oświadcza sam Filostrat (*Imag.* II 10, 1) — sztukę sceniczną (*dráma*)<sup>69</sup>.

W omawianym fragmencie powieści Szewca następuje, zgodnie z etymologią ekfrazy, wykrywanie form (słońce-piłka, słońce-kopuła, kręgi na wodzie, niewyraźna plama w miejscu poruszających się skrzydeł kaczek, czubki drzew, wierzchołki kościołów), wyjaśnianie zjawisk (odbicia na tafli stawu, ruch na wodzie, blask słońca, zamglone niebo,

<sup>67</sup> Zob. *Słownik grecko-polski*. T. 1: A—K; T. 2: L—O. Na podstawie słownika Z. WĘCLEWSKIEGO oprac. O. JUREWICZ. Warszawa 2000, t. 2, s. 488.

<sup>68</sup> Zob. *ibidem*, t. 1, s. 284.

<sup>69</sup> R. POPOWSKI: *Starożytny przewodnik...*, s. 33—34.

gorące powietrze kłębiące się nad blaszanym dachem), poddawanie myśli na temat obrazu („Południowe królestwo nieruchomości wprowadzone jest w ruch”; „Porusza się i faluje nawet to, co nie zwykło się poruszać”). Dyskurs wykracza poza opis jakości wizualnych, dąży nie tylko do unaocznienia świata poddanego w powieści fotografowaniu, lecz również do przekazania innych sensualnych wrażeń (upał, oślepiająca jasność południowej pory letniego dnia, lot ptaków, kwilenie jaskółek), co odpowiada kategorii *enárgeia*, charakteryzującej dobrą ekfrazę. *Enárgeia* apeluje do wszystkich zmysłów, a także animuje wyobraźnię odbiorcy<sup>70</sup>. Jej cel w *Zagładzie* to uobecnienie odbiorcy fotografowanego świata, podobnie jak w ekfrazach Filostrata. W antycznym wzorcu świat przedstawiony zyskuje realność dzięki mimetycznej poetyce opisu, odwołującej się także do innych niż wzrok zmysłów; kunszt sztuki malarskiej wydobywany jest w uwagach narratora przekazujących wrażenia zapachowe, smakowe i taktylne, a nawet — odsyłających do zaprezentowanej na malowidle przestrzeni audytywnej. Ponadto autor *Obrazów* zastosował zabiegi dramaturgiczne: operowanie czasem z jego trzema stopniami buduje przebieg akcji przedstawionej sceny, a włączenie do dyskursu podwójnego dialogu (jeden kierowany jest do zaprezentowanego w tekście słuchacza, małego chłopca, drugi — do bohaterów z malowideł) oraz form pierwszej osoby liczby mnogiej służy osiągnięciu efektu bezpośredniości wypowiedzi, a w dodatku czyni z odbiorcy partnera określanej w tekście sytuacji oglądania i komentowania dzieła. O wynikającej z *enárgeia* sugestywności, osiągananej wymienionymi retorycznymi chwytami, świadczy następujący przykład:

Ale niech nam nie umknie ten zając. Zapolujmy na niego razem z Erosami. Na tego zwierzaka, przysiadającego pod jabłonką i pożywającego się owocami, które spadły na ziemię — często porzuca je na pół objedzone, polują ci tutaj. Płoszą go: ten klaszcząc w ręce, ten krzycząc, tamten wymachując chlamidą. Jedne latają nad nim, pohukując, inne gonią zająca pieszo, pędząc jego śladem. Któryś wyrwał się do przodu, żeby rzucić się na niego, lecz zwierzak uskokczył w bok. Ten czyha na skoki zająca i choć niemal go miał, szarakowi udało się wymknąć. Śmieją się więc i przewracają: ten na bok,

<sup>70</sup> Zob. ibidem, s. 35.

ten na brzuch, ten na wznak, a wszyscy z miną zawiedzioną. Z łuku żaden nie strzela, bo żywcem chcą go schwycić na tak miłą Afrodydzie ofiarę. Wiesz chyba, co mówią o zającu: wiele go łączy z Afrodytą. [...] Ty mi tu rozglądaj się za Afrodytą: gdzież ona i w której części jabłoniowego sadu? Widzisz tę grootę w skale? Wypływa z niej strumyk nasycony błękitem nieba, a od strony sadu zielony, nadto woda znakomita do picia. Rozgałęzia się, aby poić jabłonie. Tam domyślał się Afrodyty<sup>71</sup>.

Piotr Szewc też korzysta z retorycznych środków (pierwszoosobowa narracja prowadzona w liczbie mnogiej, wskaźniki temporalne, czasowniki oznaczające czynności i procesy, dotyczące patrzenia oraz fotografowania), które wciągają odbiorcę-czytelnika w prezentowaną sytuację.

Dominique Kunz, analizując retoryczne zabiegi *Obrazów* Filostrata Starszego, wprowadziła kategorię „poczucia obrazu”<sup>72</sup>, którą połączyła z wyobraźnią i dyspozycją mentalną czytelnika<sup>73</sup>. Przywoływany przez badaczkę Blaise de Vigenère pomijał kwestię fizycznego istnienia przedstawianych obrazów, gdyż — jak twierdził — *ekphrasis* odwołuje się do wyobraźni, naśladując „nie rzeczywisty obraz, lecz sposób, w jaki obraz sprawia, że coś się widzi”<sup>74</sup>. „Energia” tekstu literackiego wynikałaby zatem nie z doskonale zrealizowanej referencji (wyczerpującego opisu) do dzieła plastycznego, lecz z odtworzenia w narracji mechanizmów percepcji obrazu:

Nie należy go [poczucia obrazu — B.G.] mylić z prawdziwym patrzeniem ani z *medium*. To właśnie rozdźwięk między przedstawieniem a jego konsekwencją pozwala mówić o poczuciu obrazu i wyodrębnić to pojęcie jako trzeci, pośredni element między tekstem a obrazem. Poczucie obrazu pełni zatem względem dyskursu

<sup>71</sup> FILOSTRAT STARSZY: *Obrazy...*, s. 111–112.

<sup>72</sup> Seweryna Wysłouch uważa, że kategoria ta jest tożsama z uobecnieniem — zob. S. WYŚLOUCH: *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?...*, s. 59.

<sup>73</sup> D. KUNZ: *Poczucie obrazu*. Przeł. T. SWOBODA. W: *Ut pictura poesis...*, s. 167.

<sup>74</sup> B. DE VIGENÈRE: *Introduction*. In: IDEM: *Les Images au Tableau de platte-peinture*. T. 1. Présenté et annoté par F. GRAZIANI. Paris 1995, s. IX. Cyt. za: D. KUNZ: *Poczucie obrazu...*, s. 181.

funkcję *analogonu* dzieła plastycznego, i na odwrót. Opierając się na odmiennych, a nawet przeciwnych środkach reprezentacji, oba *media* wywołują podobny efekt, to znaczy powodują u odbiorcy taki sam proces wyobrażania<sup>75</sup>.

W *Zagładzie* „poczucie obrazu” oparte jest na uruchomieniu mechanizmów odbioru obrazu fotograficznego. Współczesny autor, jak się okazuje, stosuje te same, co antyczny mistrz, środki uobecnienia: szczegółowy, polisensualny opis, wprowadzenie czasowej wymiarowości sytuacji i zdarzeń, budowanie dramaturgii wypowiedzi, ukazanie czynności i procesów postrzeżeniowych, jakie podejmuje prezentujący dzieło podmiot. Te składniki dyskursu odpowiadają myśleniu o fotografii w kategoriach przedstawieniowych, a nawet bliskich malarstwu: siedemnastowiecznej niderlandzkiej sztuce życia codziennego, włoskiemu wedutyzmowi z siedemnastego i osiemnastego wieku, dziewiętnastowiecznemu malarstwu realistycznemu<sup>76</sup>. Wynalazek fotografii odebrany został jako zwieńczenie realizowanych w sztuce rozwiązań dotyczących uzyskania maksymalnej prawdziwości plastycznego przedstawienia: „fotografia doprowadziła do końca, zracjonalizowała i zmechanizowała proces, trwający na Zachodzie od czasów Quattrocento, który wyznaczały: symboliczna forma perspektywy, wywołane przez nią percepcyjne przyzwyczajenie oraz *camera obscura*”<sup>77</sup>.

W powieściowym przykładzie ekfrazy zasady perspektywy ptasiej przeniesione zostają na sposób literackiego przedstawienia dalekich planów, gdy fotografujący bohater znajduje się na dachu jednej z kamienic stojących przy rynku. Kompozycja ta służy do opisu topografii miasta (umieszcza w niej najważniejsze miejsca powieściowych wydarzeń: ulice, browar, lokal Rozenzweiga, sklep Bauma, kancelarię mecenasa Daniłowskiego, park miejski) i dalszych jego okolic:

Osobliwość naszego punktu obserwacji: widzimy więcej niż inni.  
(Tylko kopuła ratusza — Oko Miasta — widzi wszystko).

<sup>75</sup> D. KUNZ: *Poczucie obrazu...*, s. 187.

<sup>76</sup> Zob. F. SOULAGES: *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. MYTYCH-FORAJTER, W. FORAJTER. Kraków 2007, s. 337–339.

<sup>77</sup> Zob. A. ROUILLÉ: *Fotografia. Między dokumentem...*, s. 65–66.



Patrzymy w cztery strony, obracamy się.

Północ:

Rynek przed i pod nami. Przed nami droga prowadząca ku Hrubieszowskiej. Nie widać już wozu, którym odjechał klient Rozenzweiga. Horyzont zamyka łagodne wzniesienie. To daleko stąd. Przed wzniesieniem rozrzucone domy. Paski pól. Trzy miejscowości: Łapiguz, Czołki, Sitno. Na wzniesieniu grzywa lasu. Słońce ogrzewa nam plecy.

Wschód:

Najbliżej cała wschodnia część rynku. W niej — SKLEP BŁAWATNY, także kilka innych sklepów i zakładów. Piekarnia Rappaporta. Za rynkiem, trochę w lewo, płaski dach browaru, który odbija teraz światło. Za browarem budynek szkoły w otoczeniu starych jesionów i kasztanowców. I Lwowska wyznaczona przez rosnące na pobrzeżach drzewa. Prowadzi przez Kalinowice. Dalej znowu zamykająca horyzont grzywa lasu, przed nią wioski.

Południe:

Dachy i drzewa. Podwórka duszące się w słońcu. Tak jest do końca Ogrodowej. Za Ogrodową — łąki dokąd patrzeć. I nie jest to tylko zielony kolor. Łąki kwitną, nie pierwszy w tym roku raz. Łabuńka dzieli je na dwie części: tę bliższą i tę za rzeką. Wzdłuż Łabuńki, ale nie na całej jej długości, zarośla, kępy krzewów. Samotne drzewo to tu, to tam. Lusterka stawów, drzewa, a dalej las.

Zachód:

Najbliższy obraz podobny do poprzedniego: ogrody, dachy, domy. Zachodnia część rynku, ta więc, gdzie znajduje się lokal Rozenzweiga. Błyszczący dach banku blisko Starego Miasta. I Stare Miasto, które dwa słońca oświetlają. (Ciekawe, czy śpiewają jeszcze i tańczą chasydzi przed ratuszem). Krzyże kościołów, krzyż sąsiadującego z rynkiem, bliskiego stąd kościoła Świętego Krzyża. Niewidoczna Brama Lwowska. Nie widać lip sprzed kancelarii mecenas Daniłowskiego ani attyk. Nie widać stawu w parku, gdzie toczą się po powierzchni i odbijają dwa słońca.

s. 55—56

W zbliżeniach (wykonywanych z tego samego punktu obserwacyjnego, który pozwoli również poznać powód uruchomienia syreny słyszanej w czasie robienia kolejnych ujęć) wykorzystana zostaje kompozycja eksponująca scenki rodzajowe. Dominuje prezentacja postaci, sytuacji i sce-

nerii, podporządkowana wydobyciu jednego, najbardziej wyrazistego akcentu wizualnego: koloru, błysku, formy. O powstawaniu fotografii świadczy uchwycenie jakiegoś unieruchomionego elementu:

Mężczyzna, który prowadząc rower, znajdował się niedaleko bud kuśnierza i krawca, gości teraz w lokalu Rozenzweiga. Rower stoi oparty o ścianę lokalu, blisko drzwi. Przykucnąwszy, oglądają go dwaj mali chłopcy. Chybotliwe drzwi w bezruchu.

Niebo nad nami w kolorze, jaki widzimy od rana. Jaskółki na jego tle jak czarne pióra rozszarpanego przez jastrzębia ptaka. Niby krew z rozszarpanego serca nieba i obłoków. Krew, której niespieszno dotknąć ziemi. Inne kwilą na telegraficznych drutach.

Odezwała się syrena, słysząc ją od Starego Miasta. Dwa krótkie, może próbne, sygnały. Odzywa się w różnych porach i nikt nie wie, co to znaczy.

Lwowską wjeżdża na rynek samochód. Czarna blacha połyskuje, jakby polano ją wodą. Kierowca w zielonym kaszkiecie macha do kogoś ręką. Dwaj chłopcy, oderwawszy się od roweru, biegną na środek rynku. Tymczasem samochód znika za rogami domów. Biegną jeszcze za nim chłopcy.

Urywa się właśnie głos syreny.

Pan Hersze Baum znowu przechadza się przed swoim sklepem. Nie wiadomo, doprawdy, czy chłodniej w sklepie, czy przed nim. Piątka dzieci pana Bauma udaje się do kiosku z cukierkami. Pan Hersze osłania oczy i patrzy w górę. Szuka na niebie gołębi Rozenzweiga.

Na rynek, z zaułka obok sklepu pana Bauma, wchodzi mężczyzna z narzędziami na plecach. Narzędzia błyszczą metalicznie. Kto to jest? To stary Wilk. Niesie narzędzia do ostrzenia noży i reperacji zepsutych garnków. Nazwano go Wilkiem dla jego niespokojnych oczu i wiecznie zarośniętej twarzy. Wilk staje obok sklepu pana Bauma, zdejmując z pleców tłumok. Pan Hersze Baum podchodzi doń i obaj siadają na progu bławatnego sklepu.

Ostatnia wykonana na dachu fotografia: smuga dymu podnosi się pionowo nad Kalinowicami, w okolicy Lwowskiej.

s. 57–58

Powieściowy dyskurs nie tylko przywołuje malarskie korespondencje fotografii, lecz także dokonuje estetyzacji przedstawianej w utworze

rzeczywistości — zgodnie ze spostrzeżeniami Susan Sontag o efekcie upiększania świata, jaki dokonał się dzięki fotografii, która przyczyniła się do odkrycia obrazów piękna w obszarach uznawanych za zwyczajne, codzienne, znajome:

Na świecie od czasu wynalezienia aparatu fotograficznego panuje osobliwy heroizm: heroizm widzenia. Fotografia stworzyła nową dziedzinę aktywności, pozwalając każdemu rozwinąć niepowtarzalną żarłoczną wrażliwość. [...] Apoteoza codziennego życia i piękno, jakie potrafi ukazać jedynie aparat fotograficzny, uchylający rąbka materialnej rzeczywistości, której oko w normalnych warunkach nie dostrzega, nie potrafi zauważyć, albo też ogólny zarys, na przykład ujęcie z lotu ptaka — oto główne cele fotografów<sup>78</sup>.

Ekfrazja fotografii, stanowiąca przeważającą część dyskursu *Zagłady*, mimo że jej przedmiotem odniesienia nie są uznane dzieła artystyczne, wprowadza w perspektywę odbioru „poczucie obrazu” uruchamiające widzenie obrazu fotograficznego, który nosi w sobie wypracowywane przez malarstwo zachodnie techniki i style odzwierciedlające rzeczywistość, a zarazem ujawnia cechy swoiste, wynikające z mechanicznego, obiektywnego procesu rejestracji, i tworzy nowoczesne kanony estetyczne. Ekfrazja w powieści Szewca odpowiada zakresowi tej kategorii z propozycji Bożeny Witosz:

Jeśli odbiorca dostrzeże w tekstowym widzeniu rzeczywistości modelującą rolę kodów malarskich [tu badaczka odwołuje się do kategorii Rolanda Barthes'a, który w pisarskim stylu realistycznym uznawał powtórzenie gestu malarza przedstawiającego obramowaną rzeczywistość: zob. Idem: *S/Z*. Przeł. M.P. Markowski, M. Gołębowska. Warszawa 1999, s. 91 — B.G.], może uznać, że ma przed sobą wypowiedź, którą da się zinterpretować (a więc także skategoryzować), przywołując reguły ekfrazy<sup>79</sup>.

Świadectwem poddania się mechanizmom lekturowym wyznaczanym przez „energię” ekfrazy są opinie recenzentów powieści, któ-

<sup>78</sup> S. SONTAG: *O fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2009, s. 99–100.

<sup>79</sup> B. WITOSZ: *Ekfrazja w tekście użytkowym...*, s. 170.

rzy wskazywali „cykl pocztówek z natury”<sup>80</sup> bądź „plik pocztówek z natury”<sup>81</sup>, chwyt „migawkowego, fotograficznego ujęcia, które uruchamia na moment poszczególne obrazy”<sup>82</sup>. Wysoko oceniali wizualne aspekty utworu: „Prozatorski debiut Szewca zaskakuje, i to nie tylko konsekwencją w konstrukcji powieści, w umiejętności operowania kolorem, światłem, tworzenia statycznej, przepojonej spokojem i nudą atmosfery peryferii”<sup>83</sup>. Ale — należy uczciwie odnotować — zauważali także „filmowość narracji”<sup>84</sup>.

#### 4

„Poczucie” fotograficznego obrazu pozwala podjąć wobec powieści działania interpretacyjne. Kategoria ta bowiem uruchamia specyficzny, różniący się od obcowania z malarstwem, odbiór fotografii. Zwłaszcza tej, która — tak jak w przypadku powieści Szewca — ma rejestrować rzeczywistość. Oglądanie zdjęć, przede wszystkim nieprofesjonalne, prowadzi zwykle do przekonania, że przedmiot na nich przedstawiony odsyła bezpośrednio do przedmiotu realnego. To przeświadczenie towarzyszy fotografii od jej początków; wynalazkowi Talbota i Niépce’a nowoczesne społeczeństwo wyznaczało zadania pragmatyczne, sprowadzające się do inwentaryzowania i uwierzytelniania, gdyż w aparacie fotograficznym upatrywało narzędzia sprawniej i wiernej niż pędzel czy ołówek odzwierciedlającego rzeczywistość<sup>85</sup>. Powód takiego postrzegania fotografii dobitnie wykląda André Bazin: „Po raz pierwszy obraz świata zewnętrznego formuje się automatycznie, bez twórczej inwencji człowieka i według ścisłych związków przyczynowo-

<sup>80</sup> J. TERMER: *Na marginesie „Zagłady”*. „Nowe Książki” 1987, nr 9, s. 19.

<sup>81</sup> W. PAWŁOWSKI: *Na jałowym brzegu*. „Literatura” 1987, nr 7, s. 70.

<sup>82</sup> A. SOBOLEWSKA: *Wahadłowe drzwi pamięci*. „Twórczość” 1987, nr 12, s. 110.

<sup>83</sup> M. PRUS: *Atlantyda*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 29, s. 6.

<sup>84</sup> R. MATUSZAK: *Zanim nadeszła zagłada*. „Res Publica” 1989, nr 5, s. 133; A. ZIONTEK: *Pośród zagłady trwa nadzieja*. „Kresy” 2006, nr 3, s. 116–117.

<sup>85</sup> Zob. A. ROUILLÉ: *Fotografia. Między dokumentem...*, s. 19–24.

-skutkowych”<sup>86</sup>. Zdjęcia uzyskane za pomocą urządzenia mechanicznego, a następnie wywołane i utrwalone w wyniku procesów chemicznych uważane były za perfekcyjnie wyrestyczone przedstawienie świata. Hans Belting znajduje dla tak rozumianych funkcji fotografii wyrazistą formułę: „Fotografia stanowiła niegdyś *vera icon* nowoczesności. To jest hipoteka, na którą sama ciężko zapracowała”<sup>87</sup>. Zarówno w potocznym odbiorze, jak i w niektórych konceptualizacjach zorientowanych semiotycznie nadaje się jej status zapisu, odcisku, śladu oryginalnego obiektu<sup>88</sup>. Już w roku 1839 dziennikarz Jules Janin powitał wynalazek Louisa Jacques’a Daguerre’a porównaniem do „lustra, [które — B.G.] zachowało ślad odbijających się w nim przedmiotów”<sup>89</sup>, a o aktualności takiego myślenia świadczą zyskujące współcześnie szeroki rezonans sady Rolanda Barthes’a o przyległości fotografii i jej odniesienia, opublikowane w roku 1980. Opierając się na osobistym przeżyciu śmierci matki i na oglądaniu zdjęć z różnych momentów jej biografii, badacz głosił między innymi:

To, co zauważyłem na początku, zupełnie swobodnie, pod przykrywką metody, a mianowicie że każde zdjęcie jest w pewnym sensie naturalnie związane ze swoim odniesieniem [*réfèrent*], odkrywałem na nowo, po nowemu raczej, uniesiony prawdą obrazu. [...] Nazywam „odniesieniem fotograficznym” nie rzecz *względnie* realną, do której odsyłają obraz czy znak, ale rzecz *koniecznie* realną, którą umieszczono przed obiektywem, a bez której nie byłoby zdjęcia.

Kontynuował, porównując fotografię z innymi systemami przedstawień:

---

<sup>86</sup> A. BAZIN: *Ontologia obrazu fotograficznego*. W: *Film i audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*. Cz. 2: *Film w kulturze*. Oprac. J. BOCHEŃSKA, I. KURZ, S. KUŚMIERCZYK. Warszawa 2002, s. 74.

<sup>87</sup> H. BELTING: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. BRYL. Kraków 2007, s. 258.

<sup>88</sup> Zalety, ale głównie wady semiotycznych teorii fotografii omówił André ROUILLÉ w kilku miejscach w swej książce *Fotografia. Między dokumentem...*, s. 69–71, 156–157, 218–224. Prezentacji semiologicznych ujęć fotografii dokonał także François SOULAGES: *Estetyka fotografii...*, s. 98–102.

<sup>89</sup> Zob. A. ROUILLÉ: *Fotografia. Między dokumentem...*, s. 68.

Malarstwo może udawać realność, nie widząc jej. Wypowiedź słowna może łączyć znaki, które oczywiście mają odniesienia, ale te odniesienia mogą być i najczęściej są „chimerami”. W przeciwieństwie do tych imitacji, w wypadku fotografii nie mogą zanegować faktu, że *ta rzecz tam była*. Jest podwójna wspólna płaszczyzna: realności i przeszłości<sup>90</sup>.

Obecne w recepcji fotografii pragnienie prawdziwości przedstawienia komentuje André Rouillé:

Przejrzystość obrazu lub niedostrzegalność rozziwmu między obrazem i rzeczą należą do tych form wypowiadania prawdy, które towarzyszą fotografii od jej początków, ponieważ wpisują się one w sposób, w jaki fotografia widzi i pozwala widzieć. Owe wypowiedzi są także echem prawdziwego trzęsienia ziemi, jakie fotografia wywołała na polu przedstawienia na początku lat czterdziestych XIX stulecia, przeciwstawiając ideałowi artystycznemu wartości materialne, ziemskie i świeckie maszyny<sup>91</sup>.

Jak zauważa André Bazin, zdjęciu przypisuje się obiektywizm przedstawienia, w przeciwieństwie do subiektywizmu, który jest efektem pracy plastyka. Wyjaśnia:

Oryginalność fotografii w stosunku do malarstwa polega tedy w swej istocie na obiektywizmie. Nic więc dziwnego, że zespół soczewek, który stanowi „oko fotograficzne”, zastępując oko człowieka, nosi nazwę „obiektywu”. Po raz pierwszy między przedmiotem a jego przedstawieniem zjawia się jeszcze tylko jeden przedmiot. [...] Ten automatyczny charakter fotografii zburzył radykalnie psychologię obrazu. Obiektywizm fotografii nadaje obrazowi siłę wiarygodności, nieistniejącą w innych utworach plastycznych. Nasz zmysł krytyczny może podsunąć nam różne zastrzeżenia, lecz musimy wierzyć w istnienie przedstawionego na fotografii przedmiotu, tzn. obecnego rzeczywiście w czasie i przestrzeni<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. TRZNADEL. Warszawa 2008, s. 136–137.

<sup>91</sup> A. ROUILLÉ: *Fotografia. Między dokumentem...*, s. 78.

<sup>92</sup> A. BAZIN: *Ontologia obrazu fotograficznego...*, s. 74–75.

Ekfrazja fotografii w *Zagładzie* tworzy ontologię powieściowego świata. Jej rolę uobecniania przedmiotu przedstawionego wspiera potencjał fotograficznego przekazu, w którym zawarte jest poświadczenie istnienia przedmiotu odniesienia. Barthes pisze: „Fotografia niekoniecznie mówi, że *coś już nie istnieje*, ale na pewno mówi: *to było*”<sup>93</sup>. Towarzysząca ekfrazie kategoria „poczucia obrazu” wprowadza do utworu Szewca efekt poręczenia wiarygodności świata ujętego na fotografiach: prawdziwego istnienia osób i wydarzeń z lipcowego dnia 1934 roku w niewymienionym z nazwy, ale ukazanym na zdjęciach, mieście. Zabieg, jaki zastosował pisarz, jawi się jako gest uautentycznienia przedstawionej rzeczywistości. Kreacyjno-antyfikcjonalny aspekt powieściowego dyskursu dostrzegł Tomasz Mizerkiewicz, jednakże wyprowadził go z innych genologicznych atrybucji: poematu opisowego i opowieści mitycznej:

Świat ten ma uzyskać statyczne istnienie, takie niemal, jakie przypisywali mu onegdaj autorzy poematów opisowych. I w tym właśnie zamierzeniu zawarty jest największy paradoks dzieła Szewca. Polega on na kontraście między ostentacyjnym ukazywaniem fikcjonalności prezentowanego świata a pragnieniem, by przekonać o jego prawdziwości, wyjęciu go spod władz konwencji literackiej. [...] Podstawowym narzędziem antyfikcjonalnym ma być stylizacja na formę przedliteracką — opowieść mityczną. Dowiadujemy się oto, że narrator spisuje Księgę Dnia. Zapobiegliwość w utrwalaniu każdego drobiazgu wynika stąd, że piszący przyznaje swemu opisowi rangę Autentyku, księgi-wzorca<sup>94</sup>.

*Zagłada* to dłuższy utwór narracyjny i jakkolwiek można dostrzec w poszczególnych sekwencjach cechy wskazujące ekfrazę, to jednak opisy fotografii i związanych z nimi czynności fotografowania, mimo że tworzą konstrukcyjną dominantę powieści, nie stanowią celu samego w sobie. Są wykorzystane jako medium przedstawienia i służą jako pretekst do poruszenia problemów istotnych dla opowiadającego: nar-

<sup>93</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 151.

<sup>94</sup> T. MIZERKIEWICZ: *Życie po życiu? Kilka uwag o sposobie istnienia współczesnej powieści na przykładzie „Zagłady” Piotra Szewca*. „Kresy” 2001, nr 4, s. 79.

ratora, a właściwie autora. Uobecnić w słowie rzeczywistość, przedstawić to, co umyka pobieżnemu oglądowi, zarejestrować (trzeba zauważyć, że łączą się w tym akcie funkcje i wzroku, i języka!) świat — oto kwestie zasadnicze. Marek Bernacki, omawiając całą trylogię Szewca, zwrócił uwagę na wpisaną we wszystkie części „zamojskiego” cyklu kreacyjną rolę słowa:

W jego powieściach słowo, nierozzerwalnie złączone ze świadomością penetrującą dookolną rzeczywistość, nie tylko ocala świat, ale niejako na nowo go stwarza, nazywając i wyrażając. W tej prozie słowa wydobywają i ocalają z niebytu nawet najmniejsze detale rzeczywistości, a świat istnieje na dobrą sprawę tylko dzięki nim<sup>95</sup>.

W dyskursie powieściowym kilkakrotnie padają autorefleksyjne uwagi, wiążące funkcję utrwalania przejawów rzeczywistości werbalny zapis i fotograficzną rejestrację:

A my stójmy, przyglądając się niebu. W zapisie tym, który chce być szczegółową rejestracją widzianych przez nas zjawisk, kroniką dokonującej się Księgi Dnia, nie wolno nam niczego pominąć. Nawet obłoków, bo również je ocala nasza pamięć.

s. 18

Być czujnym. Rejestrować pilnie, by niczego w Księdze nie zabrakło. Co trudne do naocznego stwierdzenia, powoływać prawem prawdopodobieństwa.

s. 76

Widzieć. Być. Zapamiętywać. Utrwalać skrupulatnie. Jeszcze jedna fotografia. I jeszcze jedna. Podążać za uciekającym. Nie przegapić.

s. 83

O swoich pisarskich motywacjach i celach wypowiadał się autor w wywiadzie z Krzysztofem Lisowskim:

---

<sup>95</sup> M. BERNACKI: *Jak możliwa jest kontemplacja świata po „Zagładzie”*. O trylogii powieściowej Piotra Szewca. W: *Literatura i wiara*. Red. A. SULIKOWSKI. Szczecin 2009, s. 387–388. Zob. też pierwszą wersję artykułu w: „Przegląd Powszechny” 2007, nr 5, s. 130.



P.S. [PIOTR SZEWC]: W powieści mówię o skwapliwym fotografowaniu zjawisk — tych, które wyobraźnią przeniosłem z przeszłości, i tych, z którymi żyłem. Rzeczy i zjawiska są ulotne, a ja nie mogę się z tym pogodzić.

K.L. [KRZYSZTOF LISOWSKI]: Czy stąd właśnie wziął się pomysł dziwnej książki o wyjątkowej kondensacji treści, książki będącej jednym wielkim drobiazgowym opisem nieistniejącego już świata, utworu bez fabuły?

P.S. [PIOTR SZEWC]: Właśnie stąd. Opis wydaje mi się najlepszym narzędziem literackiego utrwalania rzeczywistości, jego charakter może zaś sprawić, że zmienia swoją jakość. U mnie jest już interpretacją, a więc czymś pomniejszym, a zarazem bardziej osobistym<sup>96</sup>.

Piotr Szewc literacko wyzyskał odkryte i wykorzystywane od początku funkcje fotograficznego medium jako metody dokumentowania rzeczywistości. André Rouillé wiąże owe zadania z pragmatyzmem nowoczesnego społeczeństwa, które z jednej strony upatrywało w fotografię narzędzia utrwalającego, ginące pod naporem industrializacji, pamiątki przeszłości, z drugiej zaś — lokowało w niej ambicje skatalogowania i symbolicznego zawłaszczenia świata:

Fotografia przechodzi więc w inny wymiar, w którym nie jest już ograniczona do samej maszyny zatrzymującej obraz, ale gdzie punktem odniesienia staje się muzeum, album, archiwum, a więc miejsca, w których obrazy się składa, gromadzi, tworząc zbiór mający być świadectwem przeszłości i fragmentów tego, co dzisiaj i gdzie indziej<sup>97</sup>.

Powstające wówczas towarzystwa fotograficzne zachęcały do tworzenia albumów gromadzących odpowiednio sklasyfikowany materiał: archeologiczny, historyczny, botaniczny, geograficzny, pejzażowy, rolniczy, przemysłowy. Z czasem użytkową wartość fotografii doceniono w wielu dziedzinach wiedzy i nauki: w archeologii, inżynierii, architekturze, medycynie i w kryminalistyce<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> *Fotografujemy skwapliwie zjawiska...*, s. 3.

<sup>97</sup> A. ROUILLÉ: *Fotografia. Między dokumentem...*, s. 111.

<sup>98</sup> *Ibidem*, s. 107–137.

Projekt fotograficznego zapisu konkretnego miejsca i konkretnej społeczności wydobywa z powieści Ryszard K. Przybylski, który rozpoznaje w utworze sięganie po wzory mistrzów fotograficznej praktyki dokumentacyjnego rejestrowania rzeczywistości: Eugène'a Atgeta, Alfreda Stieglitza, Edwarda Westona, Augusta Sandera. Zastosowaną w powieści metodę wiąże z realistyczną konwencją przedstawiania rzeczywistości i określa następująco:

Chodziłoby o jeden dzień zdjęciowy, w czasie którego sfotografowani zostaliby przy swych codziennych zajęciach ludzie zamieszkujący i pracujący w przestrzeni koncentrującej się wokół Starego Miasta. Wybór postaci i miejsc został wstępnie dokonany. Chodzi tu w pierwszym rzędzie o ich typowość<sup>99</sup>.

Równie bliska pisarskiemu zabiegowi zastosowanemu w *Zagładzie* jest funkcja fotografii, którą poddaje rozważaniom Susan Sontag i której różnorodne motywacje oraz realizacje obejmuje ogólnym określeniem „dokumentacja społeczna”. Amerykańska eseistka w podjęciu tej tematyki widzi zarówno odważne wyjście fotografów ze swych atelier na ulice Paryża, Londynu, Nowego Jorku, by polować na nieupozowane fragmenty życia, utrwalające konkret, szczegóły, anegdotę, jak i dopatrzuje się „przedłużenia oka flâneura z klasy średniej”, który dysponuje aparatem i którego „nie interesują oficjalne realia miasta, ale jego ciemne, podejrzane zakątki i zaniedbane społeczności”. Omawia również „szeroko zakrojoną turystykę klasową” (fotografia daje możliwość podróżowania między światami zdegradowanymi i pełnymi blichtru) czy w końcu — mające naukowe lub moralizatorskie ambicje — przedsięwzięcia, podejmowane w latach trzydziestych dwudziestego wieku: znajdując się wśród nich realizacje indywidualne, na przykład „archetypowe zdjęcia” wykonywane przez Augusta Sandera, tworzące rodzaj spisu powszechnego społeczności niemieckiej, albo zbiorowe, jak zorganizowany pod kierownictwem Roya Emersona Strykera amerykański projekt „obrazkowej dokumentacji obszarów wiejskich” o nazwie Farm Security Administration<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> R.K. PRZYBYLSKI: *Jak fotografia zahacza się o rzeczywistość? A jak literatura wiąże się z fotografią?*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk...*, s. 130.

<sup>100</sup> Zob. S. SONTAG: *O fotografii...*, s. 62–72.

Narrator *Zagłady* zdaje relację z całodzienniej wędrowki z aparatem fotograficznym po mieście, wyznaczanej miejscami, trasami i rytmem zwykłych czynności kilkorga fikcyjnych bohaterów o zróżnicowanym, ale znamionym statusie społecznym i pochodzeniu narodowym: rodziny kupca bławatnego Herszego Bauma, kończących nocną służbę policjantów Antoniego Wrzoska i Tomasza Romanowicza, mecenasa Walentego Daniłowskiego, pani Kazimieri, szynkarza Rozenzweiga, wróżącej na targu Cyganki, grupy chasydów. Ekfrazy przedstawiają przestrzeń prowincjonalnego miasteczka z ulicami: Lwowską, Ogrodową, Młyńską, wyznaczającymi kwatery, w których toczy się życie żydowsko-polskiej społeczności<sup>101</sup> (podwórko Baumów, okno mieszkania pani Kazimieri, kancelaria mecenasa, sklep Bauma, lokal Rozenzweiga, targowisko, browar, młyn, park miejski, ogrody i sady), oraz ulicą Listopadową, prowadzącą z Nowego Miasta na Stare Miasto z rozległym rynkiem i eksponowaną kopułą ratuszowej wieży<sup>102</sup>. Szczegółowo prezentowaną topografię i autentyczne nazwy ulic można odczytywać jako podpisy pod zdjęciami. Toponimie ewokują realność miejsca, a więc osadzają literacką wypowiedź w konkretnej lokalności (geograficznej i czasowej)<sup>103</sup>. Z tego powodu powieściowe fotografie przejmują cechy autentycznych zdjęć, odsyłających do zewnętrznej wobec nich realności.

---

<sup>101</sup> Według danych dotyczących przedwojennej struktury demograficznej Zamościa, dzielnicę Nowe Miasto, wyznaczaną w powieści szczegółami topograficznymi, zamieszkiwało 70% społeczności żydowskiej. Zob. A. KĘDZIORA: *Encyklopedia miasta Zamościa*. Chełm 2000.

<sup>102</sup> Autentyczność nazw ulic, budynków, dzielnic przywoływanych w powieści oraz autentyczność tras wędrowek bohaterów potwierdzić można na podstawie przeglądu przedwojennych map miasta oraz lektury przewodników turystycznych — zob. np. J. KOWALCZYK: *Zamość. Przewodnik*. Zamość 1995. Tu opis trasy *Wschodnia część miasta*, a w nim: „Rynek Świętokrzyski Nowej Osady w latach 80. XIX w. stał się handlowym centrum Przedmieścia. Istniało tu około 40 żydowskich sklepów. Z dawnej zabudowy uwagę zwracają dwa nowe domy nr 17 i 18, pierwotnie (piętrowe) dwa zajazdy żydowskie, ujmujące wlot ul. Lwowskiej”. Ibidem, s. 159–160.

<sup>103</sup> Zwróciła uwagę na taką ich funkcję Elżbieta RYBICKA: *Topografie historii. Pamięć zapisana w miejscach*. W: *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*. Red. W. BOLECKI, J. MADEJSKI. Warszawa 2010, s. 102–103.

Piotr Szewc (urodzony co prawda w 1961 roku) ujawnił, że odtwarzał w utworze miejsca i codzienność z własnego dzieciństwa, mając przekonanie, że niewiele się one różniły od czasów przedwojennych:

PIOTR SZEWC — Dla mnie była to książka o mieście, w którym się urodziłem, wychowałem, które znałem, a które takie było przed wojną. Pisząc, starałem się wyobrazić sobie tamten czas, okoliczności i miasto. Czy też przedstawić to tak, jak to, moim zdaniem, wyglądało. TERESA MADEJ — To ogromna wyobraźnia.

PIOTR SZEWC — Ale oparta na konkrety. Jednak miasto to samo, ulice te same, budowle te same i okoliczności tego życia. W jakimś sensie miejsce to samo<sup>104</sup>.

Odsłonięcie autobiograficznych źródeł, które posłużyły do zobrażowania świata przedstawionego w powieści, jest dodatkowym sygnałem uwiarygodniającym dokumentacyjny charakter fotograficznego projektu, jaki wyłania się z książki. Pozwala ponadto dookreślić cel zastosowanego w utworze zabiegu: fotografowanie przełożone na literacki zapis ma służyć ocaleniu relikwów przeszłości, zarejestrowaniu ginącego niemalże na oczach autora porządku. Albowiem — wyjaśniał Piotr Szewc — i przestrzeń miasta, i atmosfera prowincjonalnej powszechności, w których wyrastał, niebawem przestały istnieć:

[Listopadowej — B.G.] już na odcinku, o którym mówi powieść, nie ma. Ten odcinek ma długość około kilometra, z jednej strony zamyka go Lwowska, z drugiej Hrubieszowska, przecina zaś Polna. Listopadowa to moje dzieciństwo i najwcześniejsza młodość. To kocie łby i stare, rozsypujące się w oczach domki, pachnący jęczmieniem browar, ogrody, sady i kapliczka. Mój mały cały świat, teraz utracony, nieistniejący, poetycki i rzeczywisty. Wschodnie przedmieście Zamościa, którego rytm wybijały czwartkowe jarmarki, handel końmi, butami, zbożem i czym jeszcze chcesz<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> Dowód na istnienie Zamościa. Z Piotrem SZEWCEM rozmawia Teresa MADEJ. <https://www.zamosconline.pl/text.php?id=4244&rodz=kul> [dostęp: 20 maja 2013].

<sup>105</sup> Fotografujemy skwapliwie zjawiska..., s. 3.

Najnowsza historia miasta uzasadnia osobiste doświadczenie pisarza: w związku z przypadającym w 1980 roku jubileuszem 400-lecia założenia Zamościa podjęto wiele przedsięwzięć, które przypomniały jego wyjątkowość jako „arcydzieła urbanistycznej myśli”, „perły architektury renesansowej”, „miasta idealnego”. Historycy, historycy sztuki, architekci konserwatorzy oraz sympatycy Zamościa zwrócili uwagę na potrzebę rozpoczęcia prac renowacyjnych poważnie zniszczonych zabytków. Mobilizacja społeczna i zainteresowanie w ośrodkach naukowych zyskały wsparcie finansowe w dwóch specjalnych ustawach Rady Ministrów z 1974 i 1978 roku. Stare Miasto i centrum poddane zostały gruntownej restauracji. Podniesienie Zamościa do rangi stolicy województwa (w ramach reformy administracyjnej z 1975 roku) poskutkowało modernizacją infrastruktury okolicznych dzielnic<sup>106</sup>.

## 5

Piotr Szewc rozpoczął pisanie powieści, będąc studentem pierwszego roku polonistyki, w grudniu 1981 roku po ogłoszeniu stanu wojennego<sup>107</sup>, niedługo zatem po obchodach upamiętniania rocznicy założenia Zamościa, a zarazem w okresie politycznej destabilizacji kraju. Przyznał, że praca nad *Zagładą* wynikała z zainteresowania przeszłością rodzinnego miasta, ale nie daleką jego historią, lecz — jak określił — „przedwojenną jego świetnością”. Uzasadniał swój wybór:

Myślę tu o Zamościu nie tyle jako o mieście niezrównanym architektonicznie, ale jako o miejscu, gdzie współżyli na dobre i złe ludzie różnych religii i obyczaju, różnego pochodzenia. Chciałem odtwo-

---

<sup>106</sup> Zob. *Zamość — miasto idealne. Studia z rozwoju przestrzennego i architektury*. Red. J. KOWALCZYK. Lublin 1980; J. KOWALCZYK: *Materiały z sesji naukowej „Dzieje rozwoju przestrzennego i architektury Zamościa”*. „Archiwariusz Zamojski” 2005, s. 85—114.

<sup>107</sup> *Fotografujemy skwapliwie zjawiska...*, s. 3; *Dowód na istnienie Zamościa...*

rzyć, na miarę swojej wyobraźni, klimat, jaki towarzyszył tej współ-obecności<sup>108</sup>.

Jak wynika z autotematycznych uwag, pisarz nie rości sobie prawa do zobiektywizowanego, uprzedmiotowionego przedstawienia przeszłości, lecz deklaruje korzystanie z prywatnej pamięci i ze zdobytej wiedzy oraz z własnej imaginacji.

Zabieg fotograficznego obrazowania w *Zagładzie* zanalizował Marek Zaleski<sup>109</sup>, umieszczając utwór wśród przykładów prozy wspomnieniowej, w której dominuje funkcja prywatnej pamięci, a więc obok autobiograficznej twórczości Józefa Hena, Zygmunta Haupta i wspomnianych jedynie Andrzejów: Kuśniewicza, Stojowskiego i Chciuka. Zwrócił uwagę na stosowaną przez pisarzy współczesnych konwencję, dzięki której przeszłość jest niejako wskrzeszana i uobecniana w narracji, opartej na sposobie opisu świata takim, jakim się go widzi, gdy zostaje uchwycony na fotografii. Przedmiotem analiz badacza są jednak przede wszystkim literackie „formy pamięci”, które objawiają się w różnych postaciach nostalgii, stają się katalizatorem wspomnień, służą jako medium wywoływania obrazów przeszłości. Natomiast *Zagłada* Piotra Szewca, jak słusznie zwrócił uwagę autor *Form pamięci*, to utwór nietypowo realizujący analizowany chwyt. Wyróżnia się spośród innych książek, mających czysto wspomnieniowy charakter, fikcyjnym wykorzystaniem formuły „widzącej pamięci”, albowiem narrator tej powieści jedynie imituje zabieg opisywania przeszłości przez medium obrazu fotograficznego: „To oczywiście nie pamięć przeżytego, ale pamięć nabyta, pamięć skulturalizowana (wszelako podporządkowana narracji »widzącej pamięci«)”<sup>110</sup>. Autobiograficzna rama, w jakiej umieścił Szewc ekfrazy fotografii, pozwala zinterpretować powieść w formule nostalgii<sup>111</sup>, którą można ująć — jak proponuje Frank Ankersmit — jako model doświadczenia historycznego:

<sup>108</sup> *Fotografujemy skwapliwie zjawiska...*, s. 3.

<sup>109</sup> M. ZALESKI: *Świat powtórzony. Cz. 3: Jak na fotografii*. W: IDEM: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, s. 33–60.

<sup>110</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>111</sup> Formuły nostalgii w polskiej prozie współczesnej opisał Przemysław CZAPLIŃSKI: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001. W jego książce znajduje się tylko wskazanie powieści Piotra Szewca, nieobjętej szczegółowym omówieniem.

Stawiam tezę, że nostalgia i nostalgiczne wspomnienie przeszłości dają najintensywniejsze i najbardziej autentyczne doświadczenie przeszłości<sup>112</sup>.

Nostalgia jest doznaniem „bycia nie na miejscu”. Ów stan w psychologicznym aspekcie dotyczyć może zarówno czasu, jak i przestrzeni; zgodnie z grecką etymologią, łączącą pragnienie powrotu do domu (*nostos*) oraz bólu (*algos*). W doświadczeniu historycznym nostalgia przejawia się jako odczucie przemieszczenia czasowego, opartego na uświadomieniu sobie bezpowrotnie utraconej przeszłości, ewokowanej tęsknotą. Przeszłość sama w sobie nigdy nie może zostać ponownie uchwycona ani odtworzona (w przeciwieństwie do dokonań tradycyjnej historiografii, która ma ambicje przedstawiania rzeczywistości obiektywnej, ukonkretnionej przeszłości), dostępne są natomiast dystans i różnica między terażniejszością a przeszłością<sup>113</sup>.

Podobna do nostalgii niemożność wejścia w przeszłość wpisana jest w dyskurs *Zagłady* i sposób prezentacji powieściowego świata.

Dla Rolanda Barthes'a data, którą opatruje się zwykle zdjęcie, to ulokowanie fotograficznego odniesienia na osi czasu, ukazującej oglądającemu nieuchronną przemijalność biologiczną lub historyczną tego, co zostało zarejestrowane w konkretnej chwili:

Anonimowa fotografia przedstawia ślub (w Anglii): dwadzieścia pięć osób w różnym wieku, dwie dziewczynki, niemowlę. Odczytuję datę i wysuwam wniosek: 1910, a więc na pewno nikt już nie żyje, z wyjątkiem może dziewczynek i niemowlęcia (teraz są to starsze panie, starszy pan). [...] Data jest częścią zdjęcia — nie dlatego, że zaznacza styl (to mnie nie dotyczy), ale dlatego, że każe unieść oczy i myśleć o życiu, śmierci, nieodwołalnym wygasaniu pokoleń<sup>114</sup>.

Szewc określa datę powieściowych fotografii: lipiec 1934. Ponadto wprowadza do powieściowego dyskursu odległość czasową między

<sup>112</sup> F. ANKERSMIT: *Historism and Postmodernism. A Phenomenology of Historical Experience*. In: IDEM: *History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley 1994, s. 197.

<sup>113</sup> Zob. ibidem, s. 199–205.

<sup>114</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 148.

aktem fotografowania a przeglądaniem albumu, wyznaczając tym samym sposób lektury utworu, poddanej sile fotograficznego przekazu, nasuwającego myśli o niepowstrzymanym upływie czasu. Wzmacnia historyczny wymiar przedstawianego świata, odwołując się nie tylko do mechanizmów rejestrowania fotograficznego obrazu i do kompetencji jego odbioru, lecz także do wiedzy czytelnika o historii dwudziestego wieku. Podpisanie powieściowych fotografii roczną datą lokuje miejsca i sytuacje, które zostały na nich ujęte, na osi czasu Wielkiej Historii. Wydarzenia II wojny światowej i Holocaust stają się istotnym pozapowieściowym kontekstem budującym znaczenia w utworze i dookreślającym wymowę tytułu<sup>115</sup>. Znajomość Historii zmienia odbiór fotografii przedstawiających osoby i wydarzenia sprzed wojny. Jak zauważa Susan Sontag,

Reakcje na zdjęcia życia codziennego w dzielnicach żydowskich z 1938 roku, jakie wykonał w Polsce Romana Vishniac, kształtują się pod wpływem naszej wiedzy, że ludzie ci mieli wkrótce ulec zagładzie<sup>116</sup>.

Wymowa fikcyjnych fotografii Piotra Szewca zyskuje dodatkową siłę w autentycznych zdjęciach przedwojennych żydowskich mieszkańców Zamościa, które zebrano na wystawie Judy Aizen, autorki projektu *Zdjęcia ze starego, zniszczonego albumu 1900–1942* — o czym pisze Magdalena Szczypiorska-Mutor<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> Ten kontekst nader często podnoszą krytycy i badacze utworu — zob.: B. KANIEWSKA: „Listopadowa jest tu, gdzie była...”. O „Zagładzie” Piotra Szewca. „Polonistyka” 1999, nr 1, s. 27–28; R. OSTASZEWSKI: *Jesteś świecie, jesteś*. „Dekada Literacka” 2000, nr 4/5, s. 4; A. ZIONTEK: *Pośród zagłady trwa nadzieja...*, s. 119–122. W perspektywie badań postpamięci nazbyt perswazyjnie o *Zagładzie* jako „literackim zapisie świata dotkniętego pohołokaustową traumą” pisała Aleksandra UBERTOWSKA: *Pamięć i nieobecność. O doświadczaniu przeszłości w prozie Piotra Szewca*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007, s. 362–377. (Por. przedruk w: A. UBERTOWSKA: *Świadectwo — trauma — głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007).

<sup>116</sup> S. SONTAG: *O fotografii...*, s. 80.

<sup>117</sup> Zob. M. SZCZYPIORSKA-MUTOR: „Dotknąć ich świata” — mitopoetycka czasoprzestrzeń żydowskiego Zamościa w „Zdjęciach ze starego, zniszczonego albumu 1900–1942” Judy Aizen i w „Zagładzie” Piotra Szewca. W: *Żydzi w Zamościu...*



Eseistka znajduje dla fotografii dobitną maksymę: „Wszystkie fotografie mówią: *Memento mori*”, „to materiały dowodowe w tworzącej się biografii lub historii”. Albowiem,

Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, przemijalnością, kruchością innej osoby lub rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania<sup>118</sup>.

W powieści odnajdujemy podobne do wyrażonego przez Sontag doświadczenie ciągłego przemijania, ewokowane przebiegiem całej narracji. Rejestrowane są wszak momenty:

Gołąb siwą smugą skraca przestrzeń. Ulica Listopadowa połączona nagle z ulicą Młyńską. Wbrew ustalonemu porządkowi, jaki nadaje Lwowska. Gołąb znika w którymś z sadów Młyńskiej [...]. Skończyła się krótka jak przelot historia.

s. 50

Szczególnym zabiegiem staje się niezwykle dokładne (mniej nawet niż do godziny i minuty) datowanie fotografii, sygnalizowane kontrolowaniem drgnień wskazówek na ratuszowym zegarze oraz obserwacją położenia słońca względem wybranych punktów orientacyjnych: czubka gruszy, tafla stawu, kopuły wieży ratusza. Przemijalność zdarzeń poddawana jest refleksji:

Nasze fotografie, nasze dokumenty. Fotografia pierwsza, druga, kolejna. Ale jak utrwalić to, co wydarza się w jednej chwili? W momencie krótszym niż czas uwalniania spustu? Poruszenie ogona kozy, który już zaraz będzie wisiał nieruchomo, trzepot skrzydeł gołębi pana Bauma, podniesienie ręki przez stróża za bramą browaru, przelot ponad drzewami motyla... Czy są to dokumenty zdarzeń jednej chwili? Dokumenty-niedokumenty. Wybrane spojrzenia.

s. 96

---

<sup>118</sup> S. SONTAG: *O fotografii...*, s. 23, 176.

Świat powieściowy, uobecniany w ekfrazie fotografii, zostaje objęty świadomością jego znikomości, rozumianej jako nieustanne przemijanie wszystkich istnień i wydarzeń<sup>119</sup>. Myśl ta została wyrażona w meta-tekstowej dygresji na początku utworu i wydaje się kierowana poza literacką fikcję, w stronę czytelnika:

Tych kilka faktów, drobnych, z dużą dozą prawdopodobieństwa nieistotnych dla przebiegu innych najważniejszych — nie tylko z naszego punktu widzenia — zdarzeń przyszłego czasu, zgubi się w ich zawierusze, nie ocaleje w zatrzymującej je pamięci czy utrwalającej fotografii. To mało zbadany czas zaprzeszyły, znaki zapytania stawiane przez kolejną współczesność.

s. 7

Według Hansa Beltinga, uwydatnianie rozpiętości czasu między wykonaniem fotografii a jej oglądaniem stanowi zasadniczą własność tego medium:

Różnica między obrazem i rzeczywistością, na której zasadza się zagadka uwidocznionej nieobecności, powraca w fotografii przez dystans czasowy, który dzieli jej powstanie i moment naszego jej oglądu<sup>120</sup>.

Narzucona przez ekfrazę lektura utworu jako poczucia obrazu, czyli oglądania zdjęć, wprowadza czytelnika w porządek nostalgicznego doświadczenia przeszłości, albowiem fotografia, podobnie jak nostalgia, objawia dystans między teraźniejszością, która stanowi część świata współczesnego, a — niemożliwą do zawłaszczenia przez tę współczesność — przeszłością.

Wyartykułowaniem różnicy przebiegającej między wiedzą o przeszłości, prawdą o przeszłości, wydarzeniem w przeszłości a pragnieniem dotarcia do przeszłości, pochwycenia jej w konkretnym doświadczeniu, a następnie uobecnienia w słowie kończy się powieściowy zapis:

<sup>119</sup> Precyzyjnie obecność symboliki i motywów wanitatywnych w powieści wskazał Artur ZIONTEK: *Pośród zagłady trwa nadzieja...*, s. 117–118.

<sup>120</sup> H. BELTING: *Antropologia obrazu...*, s. 261–262.

Ale znając prawdę o czasie, który nazywany bywa przeszłym, i te następne w ciemności wzbijające się warkocze, widziane przez kogoś albo i niewidziane, jak słoneczny pył przez jednego tylko policjanta dostrzeżony, zagubią się w owej pamięci-niepamięci, jaką jest nasza o przeszłości wiedza, na swój użytek stwarzająca hierarchie tego, co warte bądź niewarte zapamiętania. I złudne są te hierarchie, i zawsze niekompletna ich treści znajomość, i ból tylko jest ten sam, że ocaliliśmy nikłą zaledwie cząstkę rzeczy w równoczesności tej lub innej danych. Równoczesności, która się nie powtórzy z raz tylko w tej lub innej konstelacji istniejącymi szczegółami. Jedynie ta przekorna wiara, że uda nam się ku światłu wydobyć zapomniany jakiś szczegół, kolor nieba w dzień lipcowy roku 1934, [...] każe nam poszukiwać, penetrować czas [...] bezpowrotnie utracony.

s. 125—126

## „Archeologia fotografii” *Finis Silesiae* Henryka Wańka

### 1

*Finis Silesiae* pisałem nie ku rozrywce, ale starając się trzymać prawdy. Widziałem ją nie tylko na starych, niemieckich fotografiach, ale także w albumie własnej pamięci, gdzie również mam wiele zdjęć.

— ujawniał w wywiadzie swoją strategię Henryk Waniek<sup>1</sup>. W *Postłowi* do powieści wskazał źródło tematycznego i fabularnego pomysłu: autentyczny album *Die Schlesische Landschaft* ze zdjęciami autorstwa niemieckiego fotografa Karla Franza Klosego<sup>2</sup>. Album, wydany w roku 1942 (roku urodzenia Henryka Wańka!), zawiera 165 fotografii<sup>3</sup>, przedstawiających śląskie krajobrazy, wykonanych w latach 1936–1939. Pisarz przejrzał go w roku 1997 i odkrył w albumowych reprodukcjach przestrzeń sobie znajomą, poznaną podczas turystycznych wędrówek czy plenerowych wyjazdów, prowadzących go w zacisza i odludzia, o których myślał jako o miejscach prywatnych, bardzo osobistych. Odnosił się z zdumieniem, że już kilkadziesiąt lat wcześniej zostały one wypatrzone i zarejestrowane w fotograficznym geście przez niemieckiego artystę:

---

<sup>1</sup> Czy *Śląska już nie ma?* Z Henrykiem WAŃKIEM rozmawia Aleksandra KLICH. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 24 (dodatek „Książki w Tygodniku”), s. 9.

<sup>2</sup> *Die Schlesische Landschaft*. 165 Meisteraufnahmen von Karl Franz KLOSE mit Worten von A. ULITZ, E. SCHENKE, S. STURM, H. NIEKRAWIETZ. Breslau 1942.

<sup>3</sup> Waniek w *Postłowi* do powieści mylnie podaje ich liczbę — 163.

Jest to bliska mi osobiście część geografii, po której wędruję zarówno fizycznie, jak i mentalnie. Natychmiast więc zorientowałem się, że znam większość — jeśli nie wszystkie — z fotografowanych miejsc, choć niektóre mogłem zidentyfikować tylko dzięki podpisom pod zdjęciami. [...]

Oglądając album, poczułem się więc tak, jakby ktoś z aparatem fotograficznym deptał mi — spóźnionemu o sześćdziesiąt lat — po piętach. Był to bowiem zdjęciowy zapis wielu moich wędrówek<sup>4</sup>.

Narracja *Finis Silesiae* poprowadzona została w dwóch planach: fikcyjnej opowieści o kilku ostatnich latach życia Paula Scholza, niemieckiego fotografa mieszkającego w Gliwicach, któremu zostały przypisane zdjęcia Klozego, oraz wypowiedzi odautorskich, funkcjonujących na prawach komentarza, refleksji lub autobiograficznej dygresji. Podwójny plan narracji umożliwił przenikanie się i wzajemne dopełnianie dwóch perspektyw czasowych. Pierwsza z nich, obecna w narracji personalnej, to perspektywa bohatera, przedstawiająca Śląsk z okresu Trzeciej Rzeszy. Druga, należąca do autora, umiejscowiona jest w Trzeciej Rzeczypospolitej. Z tego punktu, odległego od czasu powieściowych wydarzeń o sześćdziesiąt lat, ukazuje Waniek zmiany, jakie zaszły na Śląsku w niedługim okresie lat ośmiu, rozpiętych między biegunami historycznych faktów: aneksją Austrii i przyłączeniem Kraju Sudeckiego do Trzeciej Rzeszy oraz przyłączeniem do Polski ziemi śląskiej w wyniku międzynarodowych ustaleń na konferencji w Jałcie i Poczdamie. Tytułowy „koniec Śląska”<sup>5</sup> przypadł zatem w powieści na czas

<sup>4</sup> H. WANIEK: *Posłowie*. W: IDEM: *Finis Silesiae*. Wrocław 2003, s. 348–349. (Po cytatach w tekście głównym będę podawała stronę z tego wydania).

<sup>5</sup> Autor w wywiadzie z Aleksandrą Klich wyjaśniał genezę tytułu: „Tytuł jest trawestacją słynnego okrzyku: »Finis Poloniae!«, jaki miał wznieść Kościuszko po przegranej bitwie pod Maciejowicami. Tak przynajmniej napisano w »Südpfeussische Zeitung« z 25 października 1794. Kościuszko później zaprzeczał, choć Polska rzeczywiście się skończyła. Ale coś z niej pozostało. Na początku mojej pracy nad książką *Finis Silesiae* pojawiło się jako tytuł roboczy. Nawet fakt, że manuskrypt pod takim tytułem otrzymał nagrodę Fundacji Kultury, jeszcze nie przesądzał sprawy. Kiedy Wydawnictwo Dolnośląskie przystąpiło do edycji, zaproponowałem inny *Görlitz — Gleiwitz*, 23:55. Ale przeważył marketing i opinia Tadeusza Różewicza, która dla wydawnictwa jest święta. [...] W odczuciu Kościuszki Polska skończyła się w 1794 roku. W odczuciu wielu Ślązaków — ich kraj po 1945 roku. Czy defini-

od 1938 do 1945 roku. Miał swój wymiar indywidualny i zbiorowy, wyznaczony najpierw masowym poparciem niemieckich Ślązaków dla nazistowskiego programu politycznego Hitlera, a następnie powojennymi przymusowymi wysiedleniami niemieckiej ludności Śląska. Idea powieści opiera się na ukazaniu kresu kształtowanej przez wieki śląskiej tożsamości, spowodowanego dwiema siłami dwudziestowiecznej Historii: nazistowską i komunistyczną<sup>6</sup>.

W przeciwieństwie do innego pisarza śląskiego pochodzenia, urodzonego w 1930 roku w Gliwicach Horsta Bienka, autora nie dotknęły bezpośrednio konsekwencje wydarzeń wielkiej Historii. Gdy miał trzy lata, po zakończeniu wojny przeprowadził się z rodzicami z Oświęcimia do opuszczonych przez niemieckich autochtonów Katowic. Jego rodzina — częściowo niemieckiego pochodzenia — deklarowała polską przynależność w czasach plebiscytu. Dziadek ze strony ojca, Wincenty, brał udział w powstaniach śląskich, odmówił podpisania volkslisty<sup>7</sup>. Zapamiętany obraz Śląska tużpowojennego, z czasów wczesnego dzieciństwa — jak wspomina po latach Waniek — ukazuje wyrwę po rdzennych niemieckich Ślązakach, którzy opuścili dobrowolnie lub w wyniku poli-

---

tywnie? Chciałbym temu zaprzeczyć”. *Czy Śląska już nie ma?...*, s. 9. Por. również: P. LACHMANN, H. WANIEK: *Świat przed końcem świata*. „Przegląd Polityczny” 2004, nr 65, s. 144.

<sup>6</sup> Niejednoznaczne, uwikłane w polityczne konteksty interpretacje powieści, przedstawiane przez krytyków, wydobyła Elżbieta Dutka, zwracając także uwagę na przemianę śląskiego krajobrazu z rustykalnego na industrialny: „*Finis Silesiae* oznaczać może również przejście od doświadczenia przestrzeni swojskiej, przyjaznej, sielskiej do odczucia obcości, »męczarni krajobrazu«”. Zob. E. DUTKA: *Od „magicznego kraju” do „ziemi pękniętej”*. O „*Finis Silesiae*” Henryka Wańka. W: EADEM: *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI*. Katowice 2011, s. 106.

<sup>7</sup> H. WANIEK po latach ujawnia autobiograficzne fakty w różnych esejach, wypowiedziach publicystycznych i wywiadach, na przykład: *Ja tutaj przyjeżdżam po skarby*. „Śląsk” 1999, nr 7, s. 22–23; *Polak mały*. „Rzeczpospolita” z 25 września 2004, s. A5, A8–A9; *Gdzie szukać Śląska?*. „Śląsk” 2007, nr 11, s. 16–18; *Czy Śląska już nie ma?...*; *Portret z ciemnością w tle*. Z Henrykiem WAŃKIEM rozmawiała Joanna GROMEK. „Gazeta Wyborcza” z 9 kwietnia 2003, s. 14; *Śląsk z zaświatów*. Z Henrykiem WAŃKIEM rozmawiał Marek RADZIWOŃ. „Gazeta Wyborcza” z 20 września 2004, s. 15. Pamięci dziadka ze strony ojca oraz pozostałych członków rodziny poświęcony jest esej *Polnische Wirtschaft*. „Fraza” 2002, nr 3, s. 49–78.

tycznych układów miejsce swojego zamieszkania<sup>8</sup>. Świadectw nie tylko polskiej, lecz przede wszystkim niemieckiej historii Śląska dostarczała wówczas — rozpamiętuje autor — najbliższa okolica; w jego przypadku była to miejska przestrzeń Katowic: opuszczone domy, miejsca pracy, kościoły, pozostawione cmentarze z grobami cudzych bliskich. Materialne pamiątki po dotychczasowych mieszkańcach docierały nawet do świadomości dziecka — co pisarz podkreśla wielokrotnie — i zadawały kłam polityce polskich władz, głoszącej triumfalny powrót Śląska do Macierzy oraz pozbawiającej historię Śląska niemieckiej przeszłości:

Historia, o której tu myślę, pisała się sama, żywym ludzkim językiem i pamięcią. Tkwiła w materialnych śladach miejskich. Wcieliła się w kamienice, w podwórka, ulice, zakamarki i nie mieściła w książkach. W ogóle jej do nich nie wypuszczano, podobnie jak do instytucji, katedr i naukowych towarzystw. [...] Łatwo przefarbować wymowę statystyk, wymyślić całkiem nowe, przekreślić sens słowa, przesunąć akcenty w lewo lub w prawo, między fakty zapuścić baśń. Ale jak sfalszować cmentarze, pamięć, krajobraz poprzedników? Nie da się zagadać wymowy znaków utrwalonych pod zewnętrzną warstwą rzeczywistości, szwendającej się ulicami, zamiast — ani mru-mru — wcielać się w planowane założenia<sup>9</sup>.

Symbolicznym przykładem i nieświadomych zaniedbań, i — czasami celowego — niszczenia śladów niemieckiej kultury na Śląsku stała się dla pisarza piwnica w kotłowni polskiego urzędu w Bytomiu, gdzie niszczały, najprawdopodobniej przeznaczone do palenia w piecach,

<sup>8</sup> Przesiedlenia *de facto* odbywały się w kilku fazach i miały wieloraki charakter: ewakuacji zarządzanej przez administrację niemiecką, spontanicznej ucieczki przed Armią Czerwoną lub przed represjami napływowej ludności czy też aresztowaniami polskich władz, osadzających — w wyniku często pośpiesznej weryfikacji — Niemców Ślązaków w byłych obozach koncentracyjnych i jenieckich. W traktacie jałtańskim nie rozstrzygnięto kwestii granic zachodnich, natomiast wojsko polskie przeprowadzało wysiedlenia ludności niemieckiej już w czerwcu i lipcu 1945 roku, a więc przed konferencją w Poczdamie, na której podpisano ustalenia o przesiedleniach Niemców z terytorium Polski, Czechosłowacji i Węgier. Zob. E. KASZUBA: *Dzieje Śląska po 1945 roku*. W: M. CZAPLIŃSKI, E. KASZUBA, G. WĄS, R. ŻERELIK: *Historia Śląska*. Wrocław 2007, s. 480—517.

<sup>9</sup> H. WANIEK: *Polak mały...*, s. A8.

niemieckie księgozbiory. Opisuje zapamiętaną scenę jako traumatyczne doznanie:

W 1946 roku lub z początkiem następnego przebywałem u wuja Czesława. Był w Bytomiu dozorcą starostwa. Kombatant Andersa wrócił do kraju i dobrze zrobił. Kiedyś z nim przez labirynt piwnic poszedłem do kotłowni. Piwnice aż po sklepienie były zarzucone książkami w stosach o wysokości przerastającej mnie więcej niż dwakroć. Nie była to tuzinkowa makulatura, lecz woluminy w skórzanych okładkach, ze złożonymi literami na grzbietach, pyszniące się rozmaitością papierów i krojem czcionek. Nie mogłem przejść obok tego, bo szperanie w książkach pociągało mnie bardziej niż piaskownica. Była to biblioteka wyrzucona przez ślepą sprawiedliwość powojenną z niemieckiego muzeum po drugiej stronie ulicy. Pieczętki zdradzały pochodzenie tego zwałowiska. Wziąłem dwa tomy. Miałem je długo, aż utonęły w ogólnej entropii skarbów dzieciństwa. Dobrze te dwa woluminy — a szczególnie jeden — pamiętam. Wielki album historyjek słowno-obrazkowych Wilhelma Buscha, pioniera komiksu. Ale najbardziej liczyły się te znajdujące się poza zasięgiem moich rąk, na samej górze, owiane cieniem, z którego mrugały złoceniami. Po jakichś dwudziestu latach zaczęły do mnie wracać w snach<sup>10</sup>.

Doświadczenia Henryka Wańka z dzieciństwa ukazują obraz Śląska o rozbitej tożsamości, potwierdzają „charakterystyczne dla jego geografii i historii rozdarcia”<sup>11</sup>.

Zbigniew Kadłubek zaproponował określić śląską tożsamość za pomocą terminu *vulnus*, czyli archaicznej formy łacińskiego rzeczownika *volnus*, oznaczającego „ranę”, „cios”, „klęskę”, „nieszczęście”, „głęboko żywioną urazę”, ale też „nieszczęśliwą i nigdy niespełnioną miłość”. Tłumaczył:

Tożsamość Ślązaków — to rana. Ślązacy to ludzie zranieni. W pewnym sensie tożsamość każdego człowieka to rana. Ale najczęściej za każdym człowiekiem stoi jakaś armia, która dostojnie „potwier-

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> *Jestem tradycjonalistą*. Z H. WAŃKIEM, malarzem i pisarzem, rozmawiał P. SZEWC. „Nowe Książki” 2006, nr 12, s. 1.



dza” jego tożsamość, godność, prawa, przywileje. Sankcjonuje okrucieństwo, bezwstyd. Ślązacy nie mają nic z tych rzeczy. Tożsamość ich ma zatem wymiar jakiejś kategorii egzystencjalnej, zwróconej wyłącznie do środka, potwierdzanej w głębi jestestwa [...]. Z rany jednak — nawet przepastnej, rany bolesnej i rwącej — jeśli posłuchać Nietzschego i starego poety rzymskiego — ogromna siła. Z rany — męstwo. Z rany — moc autokreacji<sup>12</sup>.

Autor *Finis Silesiae* w swych wypowiedziach nie szczędzi krytycznych uwag o niezwykle dotkliwych dla Śląska konsekwencjach wydarzeń historii dwudziestego wieku. Dobitnie mówi o bezpowrotnej utracie dawnej świetności materialnej, kulturowej, naukowej, spowodowanej przymusowymi wysiedleniami ludności niemieckiej, ale też karygodnymi zaniedbaniami administracyjno-gospodarczymi po 1945 roku. Piętnuje kompletne niezrozumienie i lekceważenie specyfiki śląskiej etniczności, przejawiające się ignorancją i uprzedzeniami obecnymi zarówno w szczytnych ideach repolonizacji, w trywialnie prowadzonej polityce kadrowej, niedopuszczającej do awansu zawodowego czy administracyjnego rdzennych Ślązaków, jak i w protekcyjnym lub nawet wrogim nastawieniu ludności napływowej<sup>13</sup>. Przypomina o latach ekonomicznego wyzysku Śląska, wyzysku skrywanego za optymistycznymi hasłami PRL-owskiej propagandy<sup>14</sup>, preparującej na szpaltach

<sup>12</sup> Z. KADŁUBEK: „Vulnus”. *Przepaść i tożsamość*. W: „*My som tukej*”. Kilka szkiców o przestrzeniach Śląska. Red. i wstęp W. KALAGA. Katowice 2004, s. 37–38.

<sup>13</sup> Uwagi Wańka znajdują potwierdzenie w ustaleniach historyków: „Koniec wojny sprowadził na pogranicze nowy kataklizm w postaci niepojętej dla ludności miejscowej degradacji społecznej i ekonomicznej. Wystarczył rok obecności Polaków na Śląsku, by doprowadzić do radykalnie niekorzystnej zmiany nastawienia autochtonów. Wiosną 1946 roku o istniejącym na obszarze górnos Śląskim stanie rzeczy mawiano »polska okupacja«. Nowe państwo zaczęło być kojarzone z chaosem organizacyjnym, korupcją władz i wrogością ludności napływowej. Trwała wartośćią i ostoją pozostawała więc więź lokalna. Żle traktowani miejscowi stornili od osiedleńców, zamykali się w kręgu »swoich«, wspomagali bez zwracania specjalnej uwagi na opcję narodowościową, przynależność do partii i organizacji hitlerowskich albo służbę w niemieckiej armii”. Zob. E. KASZUBA: *Dzieje Śląska po 1945 roku...*, s. 507.

<sup>14</sup> W najnowszych opracowaniach historycznych pisze się między innymi o reparacjach dla ZSRR: „Najszybciej rozwijał się przemysł węglowy, który już

lokalnych gazet nieprawdziwy obraz rzeczywistości. Podsumowywał w jednym ze swoich publicystycznych tekstów:

W tamtym czasie Śląsk nie tyle oznaczał jakiś obszar ziemski, ile raczej klimat abstrakcji, obrotową scenę mrocznego spektaklu, a nad nią snujące się dymy i powiewy politycznych atmosfer. Wszystko śmierdziało farbą drukarską „Trybuny Robotniczej”. Śląsk był ciasny i zepchnięty do kąta. Nie miał nic do gadania. Przeliczony na miliony ton węgla i stali, ładowany był na wagony jadące na wschód lub północ. Niełatwo było się poruszać w tej sfalszowanej przestrzeni<sup>15</sup>.

Meandry śląskiej, czyli polsko-niemiecko-czeskiej, tożsamości przedstawił Waniek w jednym z ważniejszych swoich esejów: *Śląsko—Silesia—Schlesien*. Rozprawia się w nim z negatywnym stereotypem Śląska, trwającą przez wieki niechęcią oraz arogancją, wynikającą z poczucia wyższości i przejawianą wobec Śląska zarówno ze strony polskiej, jak i pruskiej. Esej ten obok rekonstrukcji historycznych zawiera wypowiedzi o charakterze osobistym, w których na autobiograficznym przykładzie ilustruje trwałość narosłych przez setki lat schematów, wzmocnionych nieodpowiedzialną polityką gospodarczą i demograficzną, prowadzoną po 1945 roku. Przyznaje, że i on sam dorastał w fałszywych przeświadczeniach o miejscu, skąd pochodzi. Opisuje zatem swoje nawrócenie na pogardzany wcześniej Śląsk:

Dopokąd mieszkalem na Śląsku i miałem pod stopami na co dzień ziemię tej ojczyzny mieszkańców, nie byłem skłonny widzieć w niej raju. Mój wzrok otwierał się na Śląsk w miarę upływu czasu i nie bez przeszkód. Najpierw widziałem okolicę grubych obyczajów i szorstkiego języka, który, w najlepszym razie, uznawałem za polski w nie więcej niż połowie. Potem dopiero zorientowałem się, że obyczaj, który miałem za śląski, był tylko zlewnią prostactwa z zewsząd —

---

w lipcu 1946 roku osiągnął poziom wydobywania węgla sprzed wojny. Jednakże w wyniku zawartych porozumień reparacyjnych z ZSRR do 1953 r. aż 13 mln ton węgla rocznie należało dostarczać do tego kraju za 1,2 dol. za tonę”. Zob. M. ŚLIWA, M. ŚLUFIŃSKA: *Wielka historia Polski*. T. 14: 1945—1956. Kraków 2001, s. 66.

<sup>15</sup> H. WANIEK: *Gdzie szukać Śląska?...*, s. 17.

dla zarobku — tu zbiegłego lub po 1945 niemal siłą — dla repolonizacji — sprowadzanego ze wszystkich stron. W końcu i język, w którego poprawność szczerze wątpiłem, okazał się dobrze zakonserwowaną, najprawdziwszą staropolszczyzną<sup>16</sup>.

W tymże eseju osobne wspomnienie poświęca Włodzimierzowi Hodyowski, profesorowi krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, popularyzatorowi historii sztuki, którego poznał na studenckim plenerze w roku 1964 lub 1965. Przedstawia go jako niezwyklego erudyty, niestrudzonego gawędziarza, umiającego przykuć uwagę słuchaczy, poruszyć ich umysły i rozbudzić ciekawość świata, a także — nakłonić do krajoznawczych eskapad, kilometrowych pieszych wędrówek. Charyzmatowi profesora zawdzięcza — jak powiada — odkrycie właściwej wartości materialnej i duchowej kultury Śląska:

Było to imponujące seminarium perypatetyków; bezwzględne przeświecenie świata, który oglądaliśmy; niedające się ocenić widowisko pięknego i tragicznego przemijania; dławiąca entropia pozostałości złocego wieku. Zawdzięcza Hodyowski tę chwilę przejrzania na oczy i w miejsce uciążliwego banału, znanego mi z codziennej rutyny, zacząłem dostrzegać inny Śląsk<sup>17</sup>.

Trzeba jednak wyraźnie dopowiedzieć, że ten „inny Śląsk” to Śląsk Dolny, znajdujący się na północnym zachodzie od Oświęcimia i Katowic, Śląsk mierzony wielkością historyczną dawnych niezależnych księstw, oceniany wartością nauki, kultury i sztuki, pociągający pięknem krajobrazu starych gór, z którymi związane są legendy i tajemnice sięgające w starożytną przeszłość. To Śląsk odmienny od przemysłowego Górnego Śląska, gdzie Waniek urodził się i dorastał. W Dolnym Śląsku dostrzegł przyszły artysta przestrzeń odświętną, miejsce *sacrum*, i konstruował — jak podkreśla, od wczesnej młodości — prywatny mit. Píše jako człowiek sześćdziesięcioletni o swych młodzieńczych poszukiwaniach i odkryciach:

---

<sup>16</sup> H. WANIEK: *Śląsko—Silesia—Schlesien*. W: IDEM: *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca*. Kraków 1996, s. 24.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 26.

Widziany z perspektywy Górnego Śląska, Dolny wydawał się górować. Być bliżej raju. Być bliżej nieba, choć nieźle poturbowany przez wojnę i jej następstwa. W sytuacji mego dorastającego życia czułem, że należało — uciekając tak czy inaczej — udać się właśnie tam. Gdzie oczy niosą. Zostawić za sobą ten niegdyś Stalinogród [nazwa nadana Katowicom po śmierci Stalina, administracyjnie funkcjonowała w latach 1953–1956 — B.G.]. Zdezerterować w przeszłość, możliwie odległą. Ona tam była zapisana, podczas gdy na miejscu przeżywała odrażająca teraźniejszość<sup>18</sup>.

W Wańkowym micie zauważalna jest obecność dwóch klasycznych toposów: Arkadii i „złotego wieku”, które służą idealizacji miejsca i uwzniośleniu przeszłości. Czerpie z niego i Waniek malarz<sup>19</sup>, i Waniek pisarz, autor eseistycznej śląskiej tetralogii, na którą składają się tomy: *Hermes w górach śląskich* (1994), *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca* (1996), *Pitagoras na trawie* (1997), *Inny Hermes* (2001)<sup>20</sup>. Symboliczne znaczenia księgi zawierającej prawdziwy i nieskażony ani indywidualnymi, ani zbiorowymi ludzkimi zniekształceniami przekaz nakłada na śląski krajobraz. A są to wyróżnione w sposób szczególny góry: Sudety z Kotliną Kłodzką — miejsca wędrownych szlaków, przestrzeń uświęcona, źródło prywatnych hierofanii oraz rozpoznawania pisma natury<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> H. WANIEK: *Gdzie szukać Śląska?...*, s. 18.

<sup>19</sup> Śląskie tematy pojawiają się w malarstwie Wańka stosunkowo późno, bo w latach osiemdziesiątych, lecz od tej pory stanowią stale obecny aspekt jego twórczości. Zob. wypowiedź przyjaciela artysty, również malarza, Andrzeja URBANOWICZA: *Misterium Śląska*. „Śląsk” 1998, nr 7, s. 65, a także uwagi na przykład Magdaleny RABIZO-BIREK: *Śląskie miejsca Henryka Wańka*. „Opcje” 2006, nr 1, s. 27; Krzysztofa LISOWSKIEGO: *Zbiegi okoliczności? (O Henryku Wańku, paru obrazach, paru lekturach i koincydencjach)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 1, s. 108–117.

<sup>20</sup> Magdalena Rabizo-Birek zauważyła, że „Powieść niejako wyłoniła się z eseistyki Wańka”. Zob. M. RABIZO-BIREK: *Artysta w śląskim labiryncie*. „Twórczość” 2004, nr 7/8, s. 222.

<sup>21</sup> Symbolikę śląskiej przestrzeni analizował Zbigniew TRYŚŃSKI: *Mityczna przestrzeń Śląska. Próba krytycznoliterackiej prezentacji wybranych wątków eseistyki Henryka Wańka*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” nr 4, Seria Filologiczna. Historia Literatury 1. Red. S. ULIASZ. Rzeszów 2002, s. 121–129. Nieco szersze ujęcie postawy artysty zaprezentowała Justyna SZLACHTA-MISZTAŁ: *Mistyka śląska w eseistyce Henryka Wańka*. Zabrze 2009.

„Inną” przestrzeń Śląska przedstawia Waniek w funkcji eskapistycznej, charakterystycznej dla współcześnie rozumianego toposu Arkadii. Modyfikacji podlega fakultatywność wskazania konkretnego rejonu geograficznego, pozostaje natomiast idea, wyrażająca tęsknotę za metaforycznie raczej rozumianym miejscem idealnym czy stanem spełnionego szczęścia. Arkadia pojmowana jako idea ma swoją genezę w negatywnie ocenianej teraźniejszości, rodzi się z krytycznego stosunku do historii, może być pochodną dramatycznych doświadczeń, w skali zbiorowej i osobistej. Jako pozytywne odniesienie do ujemnie wartościowanej współczesności pozostaje przede wszystkim figurą pocieszenia, wyobrażeniem krainy idealnej, podobnej do Raju, Wyps Szczęśliwych, Elizjum<sup>22</sup>.

## 2

Motywy Arkadii Waniek posłużył się też w powieści *Finis Silesiae*. Wiemy, że pretekstem do jej powstania był autentyczny niemiecki album z fotografiami śląskiego krajobrazu oraz że pisarz dokonał swego rodzaju literackiej mistyfikacji, przypisując zdjęcia fikcyjnemu bohaterowi i czyniąc je składnikiem świata przedstawionego<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> O genezie i przemianach funkcjonalnych obrazu Arkadii zob.: R. PRZYBYLSKI: „Et in Arkadia ego”. *Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966; J. SOKOŁOWSKA: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978; J. OLEJNICZAK: *Arkadia — topos i idea. Opis ewolucji motywu*. W: IDEM: *Arkadia i małe ojczyzny*. Vincenz — Stempowski — Wittlin — Miłosz. Kraków 1992. Nowsze, krytyczne ujęcia teoretyczne i historycznoliterackie w kontekście gatunku idylli zaprezentował Marek ZALESKI: *Echa idylli*. Kraków 2007.

<sup>23</sup> Sposób przekładu na słowa informacji wpisanej w zdjęcie, inspiracje z dziedziny teorii fotografii (głównie tezy Rolanda Barthes’a), którym być może pisarz uległ w procesie tworzenia świata przedstawionego w powieści analizuje Ilona WIŚNIEWSKA-WEISS: *Album o końcu pewnego świata, czyli fotografia w literaturze współczesnej na przykładzie „Finis Silesiae” Henryka Wańka*. <http://www.ikonosfera.umk.pl/index.php?id=93> [dostęp: 12 grudnia 2009].

W bezpośrednio formułowanych opiniach na temat albumu *Die Schlesische Landschaft* Waniek podkreśla podstawową jego cechę: uchwycenie uniwersalnego piękna śląskiego krajobrazu<sup>24</sup>. Zdjęcia zaskakują pisarza, albowiem — jak zauważa — wykonywane zapewne w drugiej połowie lat trzydziestych, czyli w czasie zintensyfikowania nazistowskiej propagandy związanej z ekspansją terytorialną Trzeciej Rzeszy, nie zawierają jakichkolwiek odniesień politycznych. Inaczej niż w porównywanym albumie *Deutschland ich liebe Dich* z fotografiami autorstwa Victora Kurona, wydanym pięć lat wcześniej, w którym śląski pejzaż ukazany został przez znaki dominacji państwa niemieckiego — flagi ze swastykami oraz pokaz jego potęgi gospodarczej i militarnej. Czytamy:

na 163 fotografiach nie ma dosłownie ani jednej wzmianki hitlerowskiej. Żadnego godła; żadnej flagi; publicznego obiektu politycznego; munduru. Autor tego późniejszego albumu — Karl Franz Klose — był wyraźnie nieczuły na emblematykę Trzeciej Rzeszy. Wydaje się, że raczej wierzył, i potwierdził to fotograficznym kryptojęzykiem, iż tylko nagi krajobraz, bez politycznego makijażu, może przemówić językiem prawdy<sup>25</sup>.

Niezwykłe istotna dla Wańka nieobecność na fotografiach nazistowskich symboli przeniesiona została również w porządek powieści. Rozpoczyna ją opis letniej samochodowej wyprawy w góry, odbywanej w towarzystwie młodych ludzi, podczas której Paul wykonuje swoje

---

<sup>24</sup> Elżbieta Dutka za Arkadiuszem CENCORĄ (*Z dziejów fotografii na Śląsku*. In: *Blickpunkt Schlesien. Menschen — Landschaften — Denkmäler. Meisteraufnahmen von Karl Franz Klose. Spojrzenie na Śląsk. Ludzie — krajobrazy — zabytki. Śląsk w mistrzowskich fotografiach Karla Franza Klose*. Görlitz 1998) lokuje strategię Karla Franza Klosego w założeniach „fotografii ojczystej”. Jej twórcom przypisywano rolę „wolontariuszy w służbie etnografii”, a sama fotografia miała kształtować smak i wrażliwość estetyczną odbiorców, choć była również wykorzystywana do „przemycania treści ideologicznych” i do „manipulacji politycznej”. Polscy fotograficy (między innymi Józef Dańda, Jan Bułhak) realizujący projekt „fotografii ojczystej” eksponowali polskość Śląska. Według Bułhaka, „to jest fotografia krajoznawcza, rozszerzona tematowo przez społeczno-patriotyczny punkt wyjścia, uszlachetniona przez wyższe wymagania artystyczne, czyli przez powabny i przekonujący układ treści”. Zob. E. DUTKA: *Od „magicznego kraju” do „ziemi pękniętej”...*, s. 111–113.

<sup>25</sup> H. WANIEK: *Posłowie...*, s. 350.

zdjęcia. Narrację dopełnia charakterystyka owych fotografii, uwypatniająca swoistą ich „bezczasowość”, będącą wynikiem pominięcia w kadrze historycznego kontekstu. Podkreślenie tej cechy zdjęć Paula stanowi powtórzenie w planie powieściowym komentarzy pisarza na temat albumu Klozego, zamieszczonych w *Postwoiu*. O fotografiach Paula czytamy:

A kogo nie było, tego strata. Może się domyślać. Dopowiedzieć swoją historijkę. Bo przecież nie historię przez wielkie „H”. Wielka historia toczy się gdzie indziej. Poza tymi zdjęciami. Na nich nie widać nawet, który to dzień, rok ani miejsce. Z jakich imion, spraw i przeznaczeń składają się te chwile złapane na światłoczuły papier. Wielka historia defiluje przed innym aparatem.

s. 6, zob. też s. 10, 13

W Wańkowym spojrzeniu na fotografii z (wydanego w 1942 roku, a więc — co ważne w omawianym kontekście — w szczytowym momencie hitlerowskich działań wojennych) albumu *Die Schlesische Landschaft* oraz w sposobie literackiej jego prezentacji w *Finis Silesiae* odnaleźć można „obecność mitu”. Zjawisko to — jako stały element doświadczenia człowieka — opisał Leszek Kołakowski, odnosząc je do fundamentalnego pragnienia „umiejscowienia świata w nieczasowej konstrukcji”, co wiązał z trzema uniwersalnymi ludzkimi potrzebami: transcendentnie wywiedzioną celowością ładu w świecie, trwałością wartości i ciągłością świata<sup>26</sup>. Uzasadniał:

Wydaje się, że ten sam wspólny motyw objawia się we wszystkich: pragnienie unieruchomienia czasu fizycznego przez nałożenie nań mitycznej formy czasu, tj. takiej, która pozwala w przepływie rzeczy dopatrywać się nie przemiany tylko, lecz kumulacji, albo pozwala wierzyć, że to, co minione, przechowuje się — co do wartości — w tym, co trwa; że fakty nie są faktami tylko, lecz cegiełkami świata wartości, które można ocalić bez względu na nieodwracalność zdarzeń<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> L. KOŁAKOWSKI: *Obecność mitu*. Warszawa 2003, s. 14–16.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 16.

Mityczny obraz Śląska buduje Waniek, opierając się na uniwersalnym pięknie krajobrazu. Tę właściwość wskazał jako znak rozpoznawalny malarskiej twórczości artysty jego bliski przyjaciel, również malarz i grafik, Andrzej Urbanowicz:

To, co Uniwersalne, Mistyczne, Duchowe, manifestuje się poprzez bardzo określone, w pewien sposób bliskie i powszechnie dostępne oglądy przyrody czy architektury. Choć dalekie jest to od dosłowności, przecież każdy, kto pojedzie w Sudety, w Kotlinę Kłodzką, czy w ogóle na Śląsk, odczuć może niezwykle rezonans między obrazami Henryka Wańka a wyglądami gór i nieba<sup>28</sup>.

Autor *Finis Silesiae* zachwycił się fotografiami Klozego, znajdując w nich najwyżej cenioną przez siebie wartość. Pisał o swoich wrażeniach:

Oglądałem świat, którego piękno znam dobrze, jak mi się wydaje, ale nigdy nie sądziłem, że może być jeszcze piękniejsze. Schludne. Użyteczne. Przejrzyste. A nade wszystko, kompletne. Bez tych nadżerek i ubytków, których przysporzyły Śląskowi lata powojenne. Bowiem w międzyczasie dokonały się w nim — tym pięknie — procesy oszpecające<sup>29</sup>.

Swoiste *pendant* dla uwag autora stanowią zamieszczone w powieści opinie na temat zdjęć Scholza, wygłaszane przez wprowadzonego do utworu „wybitnego malarza polskiego”, „wybitnego filozofa, pisarza i odkrywcę”, który właśnie sprzedał katowickiemu muzeum „osiemdziesięciokilowy kosz pełen obrazów, rysunków, fotografii i listów” (s. 103, 106). Stanisław Ignacy Witkiewicz<sup>30</sup> w pokazanych mu fotogra-

<sup>28</sup> A. URBANOWICZ: *Misterium Śląska...*, s. 65.

<sup>29</sup> H. WANIEK: *Postowie...*, s. 349.

<sup>30</sup> W opublikowanej rozmowie z Piotrem Lachmannem (polsko-niemieckim poetą, eseistą, tłumaczem) Waniek, odpowiadając na pytanie, dlaczego Witkacy, a nie Hans Bellmer został wprowadzony do powieści, wyjaśnił swój zamysł: „Założyłem, że fotograf Paul S. nie będzie »człowiekiem sztuki«. [...] Z tego powodu chciałem skonfrontować Paula z prawdziwym człowiekiem sztuki. Z geniuszem. Wydawało mi się, że polskie Katowice będą odpowiednim tłem tego spotkania.



fiach widzi „Piękne lansafty. Ale trochę jak z innego świata. Z innej rzeczywistości” (s. 108). Krytyczną ocenę wyboru tematu i jego estetycznego ujęcia motywuje osobistym skażeniem wojną: „Jako artysta mogłem zrobić tylko jedno. Odrzuciłem pacykowanie landszaftów. Koniec! Nigdy więcej” (s. 109). Własne doświadczenie odnosi do prac Paula:

Świat na pańskich fotografiach, Scholz, jest solidny i pewny. Jest piękny i rajski. Ale ja się na to nie nabiorę. Proszę mi wybaczyć te słowa, ale to też zniknie bez śladu. Musi się pan spieszyć. Bo za chwilę nie będzie niczego.

s. 113

Uroda śląskiego pejzażu miała zostać ukazana w albumie zatytułowanym *Das Magische Land*, do którego Paul przygotowywał swoje zdjęcia. Waniek posłużył się autentycznym tytułem oraz fragmentami ostatniej części *Die Schlesische Landschaft*, rozpoczynającej się tekstem Hansa Niekrawietza<sup>31</sup>. Fabuła utworu nie obejmuje wydania albumu, jednakże narrator charakteryzuje zamiysł bohatera oraz autora słowa wstępnego, przedstawionego z autentycznego imienia i nazwiska jako „najbardziej kompetentna osoba, jaką można pozyskać dla tej sprawy” (s. 234):

Nie musieli tłumaczyć sobie rozwlekle, bo obaj rozumieli dobrze, co znaczy miłość do ziemi, po której się stąpa nogami, widzi naocznie i przechowuje w sercu. Ale albumu jeszcze nie było. Nie istniał. Z już gotowych fotografii oraz tych, które dopiero powstaną, wyłania się, kawałek po kawałku, panorama Śląska odpowiadająca optyce autorów. O bogactwie fresku w tym wypadku przesądzać miały mgnienia piękna prostego, które — zobaczone na zdjęciu — chciałoby się ujrzeć również na jawie.

s. 236

---

Bo to już nie były Katowice Bellmera. Chciałem też wpuścić do książki trochę polskiego powietrza”. Zob. P. LACHMANN, H. WANIEK: *Świat przed końcem świata...*, s. 146.

<sup>31</sup> *Die Schlesische Landschaft...*, s. 203–228. W tej części albumu za słowem wstępnym znajduje się 21 fotografii okolic Górnego Śląska, między innymi Góry Świętej Anny, Beskidów (źródeł Białej Wisłki, Równicy, Klimczoka, Malinki, Szczyrku) oraz Katowic, Mikołowa, Tychów, Bierunia Starego.

Rozpoczęcie powieści od przedstawienia okoliczności wykonania jednej z fotografii, które znajdują się w późniejszym albumie, ustanawia swego rodzaju stan wyjściowy; obraz idealny. Charakterystyka powstałych podczas całej wycieczki zdjęć wskazuje na zawarty w nich — co już zostało powiedziane — element mityczny: pozaczasowe ujmowanie świata. Autorskie komentarze i narracja dookreślają ten mit, nadając mu konkretny kształt, nawiązujący do literackich obrazów Arkadii, w szczególności zaś do wzorca Wergilińskiego<sup>32</sup>. Zgodnie z tym wzorcem zdjęcia, o których mowa w powieści (oraz autentyczne zdjęcie Klorego, zamieszczone w formie reprodukcji), przedstawiają łagodny, górski krajobraz o cechach cywilizacji rolniczo-pasterskiej, ujęty w letniej, słonecznej aurze. Narrator oddaje atmosferę beztroskiego szczęścia czworga młodych ludzi i sugeruje rodzące się uczucie między Pauliem i Brigitte. Arkadyjskość emanującą z fotografii potwierdza Waniek w odautorskiej wypowiedzi:

Na zdjęciu widać wszystko, co ma być teraz wskrzeszone: słoneczną niedzielę, pogodnych ludzi, ich uśmiechy i tamte nastroje, przechowane w negatywie. [...] Na razie jest słoneczna niedziela, 20 czerwca 1937 roku. Wiara, nadzieja i młodość. Może nawet miłość?.

s. 13

Trwałość arkadyjskiego mitu Śląska jest jednakże już od początkowych części powieści sukcesywnie podważana. Dzieje się tak wskutek wprowadzenia alternatywnej wobec mitu perspektywy: biegu historii. W opuszczonym przeze mnie fragmencie cytatu znajduje się komentarz o — najpierw faszystowskich, a później komunistycznych — manipulacjach ideologicznych, jakim poddawano region Śląska:

Oczywiście bez narodowej dekoracji. Bez śladu Trzeciej Rzeszy. Również bez karykaturalnego retuszu, który po latach nanieśli na tamtą epokę mądrzy po szkodzie. Bez oskarżeń. Bez niekończącego się pocucia winy.

s. 13

---

<sup>32</sup> Jego elementy wymienia J. OLEJNICZAK: *Arkadia — topos i idea. Opis ewolucji motywu...*, w przedstawianym kontekście zwłaszcza strona 92.

Wykreowany na początku powieści obraz, zawierający motywy arkadyjskie, ukazujące Śląsk jako krainę wymarzonego szczęścia, stanowi przeciwstawne odniesienie dla tego, co wydarza się w czasie realnym, co należy do porządku historii. Historia bowiem ukazana jest jako siła destrukcyjna, niszcząca, przynosząca śmierć. Proces ten ujęty został w planie fabularnym, przedstawiającym trzy kolejne, podejmowane we dwoje, wyprawy Paula i Brigitte w Sudety: w połowie sierpnia 1937 roku, na początku września 1938 i pod koniec lipca 1939 roku. Układ fabuły poprowadzony został w taki sposób, aby zilustrował przejście bohaterów ze świata Arkadii w świat Historii. Tylko pierwszy wyjazd okazuje się naprawdę udany, a wszystkie jego elementy: czarujące piękno natury, wspaniała letnia pogoda, euforia towarzysząca wspólnym przeżyciom ułożyły się w idealną całość. W następnych latach te same miejsca, w które wybrali się bohaterowie, naznaczone zostały piętnem nazistowskiej polityki<sup>33</sup>. Podczas wyprawy w 1938 roku

Już na samym początku pojawiły się komplikacje. Ilekroć wyjmował aparat, zaraz pojawiali się umundurowani lub cywilni służbiści. Pół biedy, jeśli tylko pytali i zadowalała ich uprzejma odpowiedź. Najczęściej jednak robili groźne miny. A przynajmniej odradzali fotografowanie bez specjalnego pozwolenia. Jak nigdy dotąd, widok obiektywu wzbudzał niechęć lub podejrzliwość. Inną trudnością było to, że im dalej jechali przed siebie, tym więcej wojska spotykali. Całe kolumny tarasowały przejazd. Trzeba było czekać — czasem długie kwadranse — zanim przetoczą się ciężarówki, lawety dział, oddziały kawalerii. I wreszcie, gdziekolwiek przyjechali, tam właśnie spodziewano się — lub co dopiero pożegnano — jakiegoś ministra. Raz był to Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, dr Goebbels. Innym razem minister von Ribbentrop. Jeszcze innym sam Generalfeldmarschall Göring.

s. 120

---

<sup>33</sup> Dla porządku należy dodać, że miejsca przedstawiane w powieści, czyli Sudety i Kotlina Kłodzka, zostały w roku 1938 roku włączone do Trzeciej Rzeszy; 12 marca dokonano aneksji Austrii, a w październiku zajęto Kraj Sudecki. Natomiast latem roku 1939 nastąpiły zintensyfikowane akcje nazistowskiej propagandy, mające w dużej mierze prowokacyjny wobec Polski i międzynarodowej opinii publicznej charakter.

Rok później oprócz przymusowych postojów z powodu wieców poparcia dla Führera i rocznicowych festynów poznawali skutki niemieckiej propagandy<sup>34</sup>, między innymi w rozmowach z rodziną zamieszkałą na Seiferschau (Kopańcu), u której Paul od wielu lat zwykł był nocować podczas swych górskich wędrowek.

Fischerowa trochę była podenerwowana pogłoskami o rychłej wojnie z Polską. Czy Paul coś słyszał? [...] Nie wiedział. Nie chciał wiedzieć. Lecz Fischer już nie zszedł z tego tematu. [...] Jeszcze nie weszli do domu, a już zdążył oznajmić, że Polska blefuje — jak zwykle — i w końcu zostanie zdemaskowana. Wszystkie te oświadczenia polskich dygnitarzy są, jego zdaniem — lub raczej zdaniem „Schlesische Tageszeitung” — niepoważne i tylko dolewają oliwy do ognia. [...] — Czytałem, że Polacy planują uderzenie na Berlin. Gdzieś tu leży gazeta, gdzie to jest dokładnie opisane.

s. 277—278

Fabularnym końcem powieści jest samobójcza śmierć Paula, wcielenego do Wehrmachtu, a później skierowanego przez wojskowych przełożonych z jednostki propagandowej na obserwację do szpitala psychiatrycznego oraz dramatyczne przejścia Brigitte z żołnierzami Armii Czerwonej.

*Finis Silesiae* zatem otrzymuje wyraźną ramę konstrukcyjną: rozpoczyna się obrazem Arkadii, kończy — nastaniem (nie)porządku Historii. Tak dzieje się w planie świata przedstawionego, chronologicznie zawężonego do lat 1937—1945.

---

<sup>34</sup> Mechanizmy manipulowania rzeczywistością w języku propagandy Trzeciej Rzeszy zanalizował Victor KLEMPERER: *LTI. (Lingua Tertii Imperii — Język Trzeciej Rzeszy)*. Notatnik filologa. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Kraków 1983; zob. też V. KLEMPERER: *Chcę dawać świadectwo aż do końca. Dzienniki 1933—1945*. T. 1—3. Przeł. A. i A. KŁUBOWIE. Kraków 2000.

## 3

Do *Finis Silesiae* Waniek dołączył jeszcze jedno zdjęcie. Jest nim kompozycja współczesnego polskiego fotografa, mieszkającego w Gliwicach, Jerzego Lewczyńskiego, zatytułowana *Nasze powiększenie — Nysa 1945* (z 1971 roku, uznawana za jedną z najważniejszych jego prac)<sup>35</sup>, zamieszczona także na okładce książki. Jak informuje pisarz w dyskursywnych uwagach, fotografia właściwie stanowi montaż trzech zdjęć wykonanych migawkowo na dworcu w Nysie w 1945 roku, ułożonych w sekwencję. Odnotowuje: „Widać na nich fragmenty dwóch sąsiadujących ze sobą wagonów, ale w całości wygląda, jakby było ich sześć, a więc pociąg pasażerski średniej długości” (s. 83). Wraz z opisem i komentarzem autora powieści została zamieszczona w utworze na prawach przejścia w planie czasowym: wątek fabularny przedstawiający przesiadkę Paula i Brigitte na dworcu w Neisse podczas ich pierwszej górskiej wycieczki (w 1937 roku) stanowi punkt wyjścia zaprezentowania pracy Lewczyńskiego, która, dzięki dacie, podkreśla ramy chronologiczne utworu.

Fotografia ta, wprowadzając kontekst historyczny (nie tylko przez określenie roku powstania, lecz może przede wszystkim przez obraz nasuwający skojarzenia z masową migracją ludności), stanowi wyraźny kontrast dla turystycznej podróży bohaterów i sielankowych pejzaży Klorego/Paula. Uniwersalne piękno natury ustąpiło tematowi dramatowi jednostkowego ludzkiego losu. Waniek ujawnia czytelnikowi powieści swój odbiór — a właściwie należałoby powiedzieć: badanie — zdjęć składających się na kompozycję. Na podstawie analizy detali z fotografii oraz informacji „zewnętrznych”, jak dane meteorologiczne, orientacja geograficzna, wiedza o życiu codziennym w okresie powojennym, dokonuje drobiazgowego ustalenia daty, kiedy uchwycone zostały sceny (między 10 a 20 października 1945 roku), kierunku i stacji docelowej (wschód: Opole lub Kędzierzyn) oraz charakteru podróży pasażerów (szabrownictwo z Ziem Zachodnich). Ale mimo zdemasko-

---

<sup>35</sup> Zob. Jerzy Tadeusz Lewczyński. *Kalendarium*. [Tekst niesygnowany]. W: J. LEWCZYŃSKI: „*Archeologia fotografii*”. *Prace z lat 1941–2005*. Września 2005, s. 34–35.

wania faktycznego kontekstu fotografii stwierdza: „Ten zbiorowy portret podróżnych nie jest bynajmniej prosty”. Swoją opinię uzasadnia wskazaniem detalu obejmującego młodą, atrakcyjnie ubraną kobietę, siedzącą z dzieckiem na ręku na dachu wagonu, oraz jej towarzyszkę, które „w jakiś sposób osłabiają wyobrażenie tego stada jako gromady łupieżców” (s. 85). Pisarza najbardziej interesuje aspekt estetyczny dzieła, jego zdolność wywołania przeżycia obrazu:

To, co oglądam tutaj jako peron w Nysie, jest w pewnym sensie opowiadaniem, esejem o czasie, który — jak wszystko — odjechał w przeszłość; o jego aktorach, nieświadomych obecności obiektywu; a w końcu gotowym scenariuszem do filmu, ożywionym montażem i zbliżeniami.

s. 86

Autor — jak sam wyznaje — ma głęboko osobisty stosunek<sup>36</sup> do tej pracy:

Kompozycja Lewczyńskiego jest obrazem żywych i rozmaitych relacji, które płyciej lub głębiej zawiązują się w tej progowej chwili, na moment przed wyjazdem. Porównując zmianę sytuacji pomiędzy trzema zdjęciami, odczytując twarze, postawy ciała, stroje, stopień aktywności poszczególnych osób, mam wrażenie, że jestem w stanie się z nimi komunikować. Wczuwać się w ciąg zdarzeń mających tam miejsce. Jestem poruszony tym, co w fotografii jest najmniej postrzegane, owym „pomiędzy wierszami”; niedopowiedzianą do końca prawdą, na którą żywe oko na ogół jest ślepe. Widziałoby więcej, gdyby — jak aparat — potrafiło zatrzymać się w swym procesie na chwilę; na jedną setną, dwusetną sekundy, i miało szansę głębokiego spojrzenia w to, co ulotne. [...] Wyprawiając się z łupą w głąb tej kompozycji, zżywam się i spoufalam z niektórymi postaciami. Dowiaduję się o ich życiu dawnym i niedawnym. Poniekąd wiem, co ich spotka w nadchodzącym czasie. Poznamę i nawet utożsamiam się z niektórymi przeznaczeniami. Sam staję się jednym

---

<sup>36</sup> Swoją fascynację kompozycją Lewczyńskiego ujawnił Waniek już wcześniej, w artykule poświęconym artyście. Zob. H. WANIEK: *Archeolog negatywów*. „Sycyna” 1998, nr 10.

z nich. Dzielę ich losy i zmienne sytuacje. Razem z nimi żyję w tej fotografii.

s. 86

Przedstawione odczytanie *Naszego powiększenia* (ujawniające poruszenie uwagi szczegółem, podjęcie wyzwania obcowania z wydobytymi z fotograficznego zapisu postaciami i przywrócenia im w nawiązanym kontakcie indywidualnego istnienia) bliskie jest zastosowanej przez fotografa metodzie twórczej, o której krytyk sztuki pisze:

Artysta od około 1968 roku bardzo chętnie posługiwał się zestawami kilku zdjęć, rozbijaniem struktury autonomicznego z założenia obrazu fotograficznego czy domalowywaniem niektórych fragmentów. Wybierał charakterystyczne momenty, które tworzą narracyjną historię dotyczącą prywatnego życia. [...] w ten sposób świadomie zbliżył się do formuły filmowej, inspirowanej także słynnym filmem *Powiększenie* (*Blow up*) Michelangelo Antonioniego, co szczególnie widoczne jest w pracy *Nasze powiększenie — Nysa 1945*, charakteryzującej się specyficznymi właściwościami auratycznymi (efekt tzw. ziarna i powiększenia detalu fotograficznego)<sup>37</sup>.

Jerzy Lewczyński od początku lat siedemdziesiątych realizuje projekt, który nazwał „archeologią fotografii”. Definiuje rzecz następująco:

Archeologią fotografii nazywam działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzenia oddziaływania dawnych warstw kulturotwórczych na dzisiejsze. Ta transmisja w czasie stanowi zasadniczy motyw różnych fotograficznych odkryć. Być może wszystkie współczesne działania audiowizualne stanowią wstępną fazę przyszłego zatrzymania życia w czasie i formie! Niemożliwość poznania Nieznanego zmusza nas do bliższego lub dalszego przybliżenia prawdy. Ta pulsacja stanowi

---

<sup>37</sup> K. JURECKI: *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”*. W: J. LEWCZYŃSKI: *„Archeologia fotografii”...*, s. 17.

istotę wielu badań archeologicznych, a rytm przypomina oddech lub uderzenie serca<sup>38</sup>.

Wykorzystuje dawne, cudze fotografie nieprofesjonalne oraz — najczęściej znalezione przypadkowo, zazwyczaj uszkodzone lub wytarte — negatywy. *Nasze powiększenie...* jest odbitką wykonaną za zgodą autora z amatorskiego negatywu Władysława Ręsakowskiego<sup>39</sup>. Zamieszczone w powieści refleksje Henryka Wańka, skądinąd uważnego krytyka<sup>40</sup> prac Lewczyńskiego, współbrzmia z wyznaniami artysty fotografa:

Te stare zniszczone fotografie stały się dla mnie źródłem wielu ciekawych doznań i odkryć. Działania nazwane „archeologią fotografii” pozwoliły mi poszerzyć daleko oddziaływanie obrazu fotograficznego i stworzyć instrument badania przeszłości. Tak więc stałem się wędrowcem po nieskończonych ugorach zapomnienia i niebytu rozświetlonych światłem fotografii. Losy ludzi zatrzymanych w obrazie fotograficznym i przywoływanie fotograficznej pamięci stanowi dla mnie rodzaj modlitwy, westchnienia.

Zawsze, patrząc w głąb fotografii, staram się dostrzec tajemnice tamtego bytu, jego radości i smutki, a nade wszystko nieodgadnione losy ludzkie<sup>41</sup>.

Jerzego Lewczyńskiego program „archeologii fotografii” zespala ambicje artystyczne<sup>42</sup> z projektem badawczym, w którego ramach między

<sup>38</sup> J. LEWCZYŃSKI [tekst bez tytułu]. W: *Archeologia fotografii*. Katalog wystawy: Górnośląskie Centrum Kultury. Galeria Pusta. Katowice 1997. (Przedruk w: IDEM: „*Archeologia fotografii...*”, s. 7).

<sup>39</sup> Zob. Jerzy Tadeusz Lewczyński. *Kalendarium...*, s. 34.

<sup>40</sup> „Od wielu lat jest zwyczajem artystów tej dziedziny, że dopowiadają swe fotograficzne dzieło wyjaśniającym słowem, najczęściej po to, by ukryć jego pustkę wyrazową. Lewczyński mówi krótko, rzeczowo i bez »filozoficznej« minoderii. To wystarczy. Jego wyrazem jest obraz fotograficzny. Nad nim pracuje i o niego zabiega. Skutecznie. Jak mało kto. Jak prawie nikt”. Zob. H. WANIEK: *Archeolog negatywów...*, s. 6.

<sup>41</sup> J. LEWCZYŃSKI: *Miedzy Bogiem a prawdą*. W: IDEM: „*Archeologia fotografii...*”, s. 10.

<sup>42</sup> Na przykład kompozycja *Nasze powiększenie* — Nysa 1945, zaprezentowana na wystawie *Fotografowie poszukujący* w Galerii Sztuki Współczesnej (Warszawa 1971), uznana została przez Urszulę Czartoryską za „prawdziwą rewelację” nie



innymi „starał się o jak najdokładniejsze rekonstruowanie faktów wiążących się z wybranymi fotograficznymi archiwaliami. Osiągnął przy tej okazji kilka spektakularnych sukcesów jako historyk fotografii”<sup>43</sup>. Równie ceniona jest — ujawniana także w odautorskich wypowiedziach — wrażliwość etyczna twórcy:

Tu chodzi o [...] wskazanie na cudze życie i na cudzą pracę: losy rodziny Eisenbachów, fotograficzną spuściznę Feliksa Łukowskiego czy odkrytą na nowo twórczość Wilhelma von Blandovsky’ego. On sam — stoi krok z tyłu. I wydaje się, że dzięki temu jest tym bardziej obecny. Nawet najbardziej jest tam obecny, gdzie usuwa się w cień, eksponując fotografie-świadcstwa, bohaterów tych fotografii i ich autorów<sup>44</sup>.

„Archeologia fotografii” zakłada wszakże jeszcze inny kierunek praktyk opartych na fotografii: to metoda przypominająca pracę historyka — lub ściślej: archeologa — badającego dostępne teraźniejszości relikty z czasów przeszłych. Artysta opisuje tę część swoich działań, dzięki którym, wychodząc od przechowanego na zdjęciu lub negatywie materiału, dokonał konkretnych rozpoznań postaci, czasu, wydarzeń z przeszłości, mających znaczenie dla niego samego lub dla innych osób. Podaje między innymi następujący przykład:

W latach 50. znalazłem stare klisze, które okazały się jedynym zachowanym śladem po rodzinie wymordowanej przez Niemców w czasie wojny. Te fotografie przyczyniły się do odszukania jedynego ocalonego członka rodziny. Jego ojciec na tych kliszach

---

tylko na płaszczyźnie intelektualnej, ale również artystycznej: „Co do stosunku Lewczyńskiego do plastyki — to znać w nim równoległość do tych doświadczeń — choćby takich jak Warhola czy Jacqueta — które w autentyku, jego wycinku i zbliżeniu, w jego powieleniu, a przede wszystkim wyborze, widzą całą godność kreacji”. U. CZARTORYSKA: *Czego fotografowie poszukują*. „Fotografia” 1971, nr 6, s. 139. (Przedruk w: EADEM: *Fotografia — mowa ludzka: perspektywy teoretyczne*. Red. L. BROGOWSKI. Gdańsk 2005, s. 61).

<sup>43</sup> A. SOBOTA: *Odczytywanie świata*. „Obieg” 2001, nr 28, s. 70. Cyt. za: K. JURECKI: *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”...*, s. 19.

<sup>44</sup> E. ŁUBOWICZ: *Autoportret w negatywie*. W: J. LEWCZYŃSKI: „Archeologia fotografii”..., s. 23.

miał tylko trzy lata. Na podstawie tego wizerunku dorosły już syn odtwarza stale rysy i dalsze losy swojego ojca i rodziny. To też fotografia-relikwia<sup>45</sup>.

Symetryczną propozycję teoretyczno-badawczą, łączącą archeologię z fotografią, odnaleźć można w namyśle współczesnego teoretyka archeologii Michaela Shanksa<sup>46</sup>. W jego koncepcji fotografia nie tylko dostarcza metody badawczej (jako niezwykle poręczne narzędzie dokumentujące pracę w terenie, dokładnie i detalicznie rejestrujące znaleziska, a — wykorzystywana razem z możliwościami, jakie daje technologia cyfrowa i środowisko Internetu — całkowicie przeobraża charakter gromadzenia i przeprowadzania analiz<sup>47</sup>), lecz przede wszystkim stanowi model teoretyczny dla archeologii rozumianej jako „współcześnie dostępna przeszłość”:

Jak myślimy o archeologii współczesnej przeszłości? Proponuję, aby modelem lub paradygmatem dla archeologii była fotografia.

Zarówno fotografia, jak i archeologia mogą być rozpatrywane jako działania kulturowe: rozpracowują aspekty materialnego świata; obie dotyczą czasu, przeszłości — zatrzymując, chwytając części czasu<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> J. LEWCZYŃSKI: *Między Bogiem a prawdą...*, s. 12.

<sup>46</sup> Wskazanie na projekt Shanksa zawdzięczam lekturze monografii Marianny MICHAŁOWSKIEJ: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań 2012, s. 226–227 (autorka wykorzystuje jednak jego koncepcję w innym celu).

<sup>47</sup> Zob. M. SHANKS: *Archaeology and Photography — a Pragmatology*. (Artykuł z przygotowywanej do druku w 2013 roku monografii napisanej wspólnie z Connie Svalbo: *Reclaiming Archaeology*. Routledge 2013. <http://documents.stanford.edu/MichaelShanks/453> — dostęp: 18 lipca 2013). Shanks możliwości, jakie daje fotografia, łączy w intermetodologiczny projekt archeografii, czyli sposobów zapisu, prezentacji, aranżowania „spotkania” z przedmiotem archeologicznych badań — zob. IDEM: *Archaeography*. <http://documents.stanford.edu/MichaelShanks/44> [dostęp: 18 lipca 2013].

<sup>48</sup> M. SHANKS: *L'archéologie et le passé contemporain: une paradigme*. In: *Une Archéologie du Passé Récent?*. Éd. A. SCHNAPP. Paris 1997, s. 245. Zob. również tekst dostępny w języku angielskim: M. SHANKS: *Archaeologies of the Contemporary Past*. 2009. <http://documents.stanford.edu/MichaelShanks/227> [dostęp: 12 lipca 2013].

Propozycja badacza oparta jest na tezie, że fotografia oraz znalezisko archeologiczne dzielą te same kategorie temporalne: czas pochwycony w zapisie, czas widza oraz powiązania przeszłości z teraźniejszością. Fotograficzny i archeologiczny dyskurs, polegający na tworzeniu znaczenia — Shanks pisze o osiaganiu realności (*la Réalité/Actualité*) oglądanego lub badanego przedmiotu — wywodzi się z koniunkcji owych rozmnożonych czasowości (czasu rejestracji, czasu interpretacji, trwania przedmiotu w czasie) oraz różnych udostępnionych w nich danych. Postulatem metodologicznym kierowanym do archeologów jest niestandardowe myślenie, zawieszające schematyczne kategoryzacje, uwzględniające także element przypadkowy i mimowolnie się narzucający (to bezpośrednie odwołanie się do Barthes'owskiego *punctum* — cięcia, użądlenia, ugodzenia odbiorcy, zaniepokojenia go lub zdziwienia jakimś drobiazgiem-punktem na fotografii) oraz włączające to, co niewysłowione, niewyrażone (fotografia zawsze jest wykrojem części z całości). W konkluzji teoretyki stwierdza:

Fotografia i artefakty pomagają nam dotrzeć do tego, co materialne, przez zwrócenie uwagi: „patrzcie na to, co zostało pominięte”, zamiast: „patrzcie, wierzcie temu tekstowi i temu wyglądowni”. Nakazem tutaj jest uchwycenie rzeczy wymykających się zatrzymaniu<sup>49</sup>.

Podobny imperatyw obecny jest w programie oraz w praktyce twórczej Jerzego Lewczyńskiego. Postawę artysty i cele „archeologii fotografii” charakteryzuje Krzysztof Jurecki:

Tak więc rola fotografa jest historyczno-krytyczna, polegająca na ujawnianiu ukrytych treści i akcentowaniu ich, ponieważ fotografia to swoiste archiwum, z którego należy ratować jak najwięcej cennych eksponatów, podnosząc je do rangi artystycznej poprzez włączanie do własnej działalności twórczej<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> M. SHANKS: *L'archéologie et le passé contemporain: une paradigme...*, s. 246. Zob. też s. 248–252.

<sup>50</sup> K. JURECKI: *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”...*, s. 17.

Autor *Finis Silesiae* poruszony został obrazem śląskiej ziemi, przedstawionym w starym fotograficznym albumie. W swym przedzieraniu się przez warstwy czasu i ujawnianiu obecnych w nich dyskursów bliższy jest metodzie pracy „archeologia fotografii” oraz „archeologia współczesnej przeszłości”.

Odautorska płaszczyzna powieści oraz dołączone do niej *Postowie* wprowadzają perspektywę czasową odpowiadającą osobistemu doświadczeniu pisarza. Sześćdziesięcioletni dystans wobec przedstawionych wydarzeń, jakiego zdołał nabrać Waniek, wnosi wiedzę, która podaje w wątpliwość idylliczną realność świata zarejestrowanego na fotografiach z albumu *Die Schlesische Landschaft*. Twórca, opierając się na znanych mu (i rozpoznanych jako negatywne) praktykach komunistycznej propagandy w PRL-u<sup>51</sup>, ustanawiający złudny porządek masowego szczęścia, demaskuje jednolity, idealny świat prezentowany w albumowym tomie, przypominając o totalitarnym skażeniu ówczesnej rzeczywistości. Polemiką z propagandą i Trzeciej Rzeszy, i PRL-u jest następujący fragment powieści:

Raj? Może niezupełnie. Nie wiem, jak ja sam znosiłbym ten ferwor pomyślności w najlepszych czasach Trzeciej Rzeszy, gdy jeszcze nic nie zapowiadało dalszego ciągu. Co bym robił, czuł, myślał? Nie wiem. Może w masie milionów obywateli wspaniałego kraju wymachiwałbym wyciągniętą ręką? Za dalszą pomyślność. Na całe obiecane tysiąc lat. Koniec z mroczną roślinnością! Bez obcego kija nad głową. Bez dyktatu głupiej, amerykańskiej wszechwiedzy. Ta pomyślność musiała zapewne — z małymi pauzami — przyprawiać o zawrót głowy. Nareszcie się żyło! Jak nigdy. Jak nigdzie. Któż by się przejmował drobnymi zaburzeniami na mapie ogólnej pogody. Podobnie, choć nieco inaczej niż w znanych mi osobiście czasach — Bieruta, Gomułki, Gierka i tak dalej — kiedy obietnic było więcej niż spełnienia. No, doprawdy sam nie wiem. Kim i czym byłbym wtedy? W tym raju. Raju?

s. 12—13

---

<sup>51</sup> Opisanych w kolejnych pracach Michała GŁOWIŃSKIEGO, zebranych ostatnio w tomie *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*. Kraków 2009.

Fotografie Klosego odczytuje Henryk Waniek także przez pryzmat współczesnego, prowadzonego po '89 roku dyskursu politycznego<sup>52</sup>. Pisarz potwierdzał w wypowiedziach pozaliterackich, że ten kontekst w istotny sposób wpłynął na wymowę powstającej powieści:

W międzyczasie rozpętały się różne awantury — a to o narodowość śląską, o centrum wypędzonych, o warunki akcesu do UE. Pracowałem w akompaniamencie rzeczywistości świszczącej jak bat nad głową; a właściwie dwu rzeczywistości — fotograficznej i „na żywo”. Pisałem, orientując się na prawdę, która w naszym potocznym życiu jest gościem *non grata*. Ale gościem nieuchronnym, prędzej czy później.

Nie ukrywał zarazem swojego stanowiska:

Pisałem niejako wbrew całej polskiej wiedzy o Śląsku, składającej się ze sloganów, mitów, a ostatecznie regularnej fikcji, którą jeszcze i dzisiaj uzasadnia się „racją stanu”, choć stanu już prawie nie widać. Tym się właśnie zająłem, inne kłamstwa zostawiając na inną okazję<sup>53</sup>.

W *Postłowi* do *Finis Silesiae* w ogromnym skrócie, acz nie bez głęboko emocjonalnego zaangażowania, pisał o autorze w związku z przywoływanymi fotografiami Śląska:

Dla Karla Franza Klose było to pożegnanie — pewnie nieświadome — z najbliższym krajobrazem. Nigdy później — ani w latach wojny, a tym bardziej po jej zakończeniu — nie zobaczył już świata, który fotografował w roku 1938. Nie mógł nawet przypuszczać tego, co dla nas, żyjących sześćdziesiąt lat później, jest krzyczącą oczywistością. Świata, który zarejestrował za pomocą kamery fotograficznej, już nie ma. [...] Wystarczy powiedzieć, że Klose utracił swój Śląsk. Wraz z wielomilionową armią bauerów, mieszczan, robotników, kobiet i dzieci w ramach gigantycznej odpowiedzialności zbior-

---

<sup>52</sup> Płaszczyzny, w jakich ujawnia się w *Finis Silesiae* dyskurs polityczny, wskazała Elżbieta DUTKA: *Od „magicznego kraju” do „ziemi pękniętej”... passim*.

<sup>53</sup> P. LACHMANN, H. WANIEK: *Świat przed końcem świata...*, s. 144.

rowej cały ten kraj, poza nieruchomościami, został wyrzucony poza swoje granice<sup>54</sup>.

Indagowany przez dziennikarkę, tłumaczył się z przedstawionej w powieści wizji Śląska z perspektywy niemieckich bohaterów:

Pomijając patologię lęków, kłamstwa kreowane przez polityczną obłudę, a w końcu i zwyczajną głupotę, widzę tu przede wszystkim problem prawdy. Wszystko zależy od tego, czy człowiek kieruje się na wygodny fałsz — czasem pod presją specjalistów od mieszania w głowy — czy woli trwać przy prawdzie. Wielu mieszkańców Śląska przybyło tu po roku 1945 i dla większości był to raczej wyrok niż wybór. Propagandowa i absurdałna wizja rewindykacji Śląska przez Niemców-rewizjonistów cementowała ówczesny, a też jeszcze dzisiejszy stan świadomości. W celu utrwalenia go żerowano na bliźnach psychicznych, związanych z wojennym cierpieniem Polaków; na uprzedzeniach narodowościowych; na narodowej megalomanii<sup>55</sup>.

Znaleziony w antykwariacie stary album ma dla autora *Finis Silesiae* również wymiar osobisty. Antropologiczne funkcje obrazów miejsc charakteryzowali teoretycy fotografii, zwracając uwagę na zmiany, jakie nastąpiły w ostatnim czasie w doświadczeniu człowieka. Fotografia, przedstawiając świat zatrzymany (w przeciwieństwie do naturalnej zmienności jego przejawów), pobudza inną jego percepcję; jest to jednak postrzeganie oparte na złudnej potrzebie doświadczenia trwałości świata<sup>56</sup>. „Tylko na fotografii świat pozostaje takim, jaki był”<sup>57</sup>. Współczesność przyzwyczaja nas do pośpiesznej percepcji, inaczej niż obraz fotograficzny:

Widzowie chcą w nim odkryć zagadkę, która wymyka się szybkiej i powierzchownej percepcji, na którą skazani są gdzie indziej. Obraz

<sup>54</sup> H. WANIEK: *Postowie...*, s. 353.

<sup>55</sup> *Czy Śląska już nie ma?...*, s. 9.

<sup>56</sup> F. SOULAGES: *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. MYTYCH-FORAJTER, W. FORAJTER. Kraków 2007, s. 122–123.

<sup>57</sup> H. BELTING: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. BRYL. Kraków 2007, s. 260.

fotograficzny w tej funkcji jest nie tyle dokumentem, co wspomnieniem już niemal zagubionego i hermetycznego sensu świata<sup>58</sup>.

*Die Schlesische Landschaft* jest materialnym świadectwem istnienia — niedostępnego inaczej niż za pośrednictwem zdjęć — minionego świata, objawia przede wszystkim, nie do przekroczenia, dystans, który, jako to, co niewypowiedziane w fotografii, zwraca uwagę odbiorcy. Waniek zyskuje tę wiedzę w wyniku uważnego studiowania wybranych reprodukcji. Choć wydaje się, że fotografie świadczą bezpośrednio o przedmiocie swego odniesienia, do tego stopnia, że pisarz — jak relacjonuje w *Postłowie* — bierze lupę i ogląda ich detale, to jednak materialność ich nośnika stawia bezpośredniemu kontaktowi z owym odniesieniem barierę:

Niektóre budowle, domostwa i okazy natury straciły swój wdzięk i rozwiały się bez śladu. A tutaj były jeszcze! Czasem — by się upewnić co do drugorzędnych szczegółów — musiałem sięgać po lupę, choć to ostatecznie prowadziło do widoku grubych ziaren druku albo faktury papieru<sup>59</sup>.

Nie ukrywa, że fotografie z *Die Schlesische Landschaft* głęboko go poruszyły, o swoim do nich stosunku pisze: „Postanowiłem, że na jakiś czas zamieszkam w tym albumie”<sup>60</sup>. Podobnie pisze o zdjęciu Charlesa Clifforda *Alhambra (Grenoble)*, które niezwykle ceni, Roland Barthes: „miałbym chęć tam żyć”<sup>61</sup>. Tak też, jako o zawiązaniu bezpośrednich relacji, zawieszających krytyczny, intelektualny dystans do historii, nazywając „ucieleśnieniem” kontakt z przeszłością, wywołany przez archeologiczny przedmiot, oddziałujący — jak fotografia — na zmysły, wypowiada się o pracy archeologa Michael Shanks<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 265.

<sup>59</sup> H. WANIEK: *Postłowie...*, s. 349.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 351.

<sup>61</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. TRZNADEL. Warszawa 2008, s. 67.

<sup>62</sup> „Embodiment and archaeologies of the ineffable: photographs and archaeological objects can introduce the heterogeneous and ineffable into discourse, that richness and detail in every photograph and artefact which lies outside the cate-

Henryk Waniek w *Finis Silesiae* zaprezentował poniekąd własną „archeologię fotografii”. Wykorzystał mediatyzacyjny (udostępniający przeszłość w doświadczeniu teraźniejszym) status autentycznych zdjęć przedstawiających realne miejsca i przedłożył czytelnikowi nie tylko efekt: panoramę przedwojennego Śląska, ale i metodę swojego badania przeszłości, wywodzącą się z osobistego przeżycia fotograficznego obrazu.

Jeszcze jednym, choć znaczącym, albowiem umieszczonym na początku powieści, przykładem ujawnienia owej metody jest relacja z zamiaru polegającego na odszukaniu miejsca, gdzie powstała fotografia, która zainspirowała fikcyjny wątek utworu, aby następnie wykonać aktualne zdjęcie. Czytamy:

Zdjęcie zostało zrobione na skraju wioski, która od zawsze nazywała się Oberschwedeldorf. Obecnie Szalejów Górny. Po klonie ani śladu. Wzdłuż drogi rosną już inne drzewa. Z Teresą, która tam mieszka, schodziliśmy pola między Szalejowem Górnym a Polanicą-Zdrojem. Niełatwo było trafić precyzyjnie tam, gdzie sześćdziesiąt lat temu oschle trzasnęła migawka aparatu. Wiedząc, że sam obiektyw zmienia obraz, a i fotograf może przekręcić niejedno, szukaliśmy tego, co zaginęło przez te lata, co utonęło w kolejnych falach zmian i zniszczeń. Sam pamiętam drzewa, budowle, wioski, a nawet całe miasteczka, po których dziś nie ma śladu. Przetrwały tylko na fotografiach. [...]

Zrobiliśmy zdjęcia. Teresa jedno, ja drugie. Dla uczczenia sześćdziesiątej rocznicy tamtego świata, który dla Paula i jego obiektywu był jeszcze żywym, istniejącym rajem. Tak sobie to przynajmniej wyobrażam.

s. 12

Badanie zmian, jakie zaszły w krajobrazie w wyniku upływu czasu, wiąże się z odkrywaniem przejawiających się w języku (w zmianach nazw topograficznych), uwarunkowanych historycznie dyskursów. Pro-

---

gories and schemes of discourse. I use the term embodiment to introduce bodily sensitivity as a means of suspending our conventional categorisations and a means of achieving more textured understanding of social realities”. Zob. M. SHANKS: *Archaeology and Photography — a Pragmatology...*



ste z pozoru zadanie, jakie postawił sobie autor powieści, staje się analizą „archeologiczną” — bliską definicji sformułowanej przez Michela Foucaulta:

Analiza archeologiczna indywidualizuje i opisuje formacje dyskursywne. Oznacza to, że musi je porównywać, przeciwstawiać je sobie wzajem, kiedy zjawiają się równocześnie, odróżniać od tych, które nie wpisują się w ten sam kalendarz, zestawiać — w tym, co dla nich swoiste — z praktykami niedyskursywnymi, które je otaczają, służąc im za ogólne podłoże. Całkiem różna — także i tutaj — od opisów epistemologicznych lub „architektonicznych” badających wewnętrzną strukturę teorii, realizuje się ona zawsze w liczbie mnogiej: funkcjonuje na rozlicznych poziomach, biegnie przez luki i rozstępy, ma swoją dziedzinę tam, gdzie jednostki sąsiadują ze sobą, rozdzielają się, utrwalają swoje zewnętrzne krawędzie, stają naprzeciw siebie i zarysowują między sobą puste przestrzenie<sup>63</sup>.

Waniek, zwracając się ku śląskiemu krajobrazowi, wydobywa tkwiące w nim różne, nawet sprzeczne dyskursy: historyczny i prywatny, biograficzny i mityczny, ideologiczny i etyczny. W *Finis Silesiae* po raz kolejny ujawnia się jego myślenie o krajobrazie jako Księdze Świata — figurze, którą wykorzystywał już w malarstwie i eseistyce. Tłumaczy ją następująco:

Bodaj w teorii różokrzyżowców występuje symboliczna Liber Mundi. Podobnie rozumiem absolutną i jedyną prawdziwą Księgę — krajobraz napisany na sobie samym, czyli nasze kolektywne świadectwo. Poza pamięcią i ulotnymi śladami, wszystko, co po nas pozostaje, to właśnie krajobraz i jego ukształtowanie. Tego dokumentu nie da się zniszczyć, zagubić, sfalszować. Jego wymowa jest bezwzględna<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> M. FOUCAULT: *Archeologia wiedzy*. Przeł. A. SIEMEK. Wstęp J. TOPOLSKI. Warszawa 1977, s. 193.

<sup>64</sup> P. LACHMANN, H. WANIEK: *Świat przed końcem świata...*, s. 145.

Śląsk w powieści ukazany zostaje jako archiwum („nigdy niezakończony, nigdy w całości niezrealizowane”)<sup>65</sup>, w którym wyodrębniają się różne dyskursy.

---

<sup>65</sup> M. FOUCAULT: *Archeologia wiedzy...*, s. 167. Kategorię „archiwum” wyjaśnia Foucault w taki sposób: „Archiwum to najpierw prawo tego, co może być powiedziane, system rządzący zjawianiem się wypowiedzi jako zdarzeń jednostkowych. Ale archiwum jest również tym, co sprawia, że wszelkie rzeczy powiedziane nie gromadzą się w nieskończoność w bezkształtnej masie, nie budują pozbawionej przerw linearności i nie znikają po prostu na skutek działania wypadków zewnętrznych — lecz łączą się w odrębne figury, wiążą się wzajem rozlicznymi stosunkami, utrzymują się bądź zacierają zgodnie ze swoistymi regularnościami [...], określa tryb aktualizowania się wypowiedzi-rzeczy, jest systemem jej funkcjonowania”. Ibidem, s. 164–165.



## Fotografia i postpamięć *Zimno* Piotra Czakańskiego

### 1

Powieść Piotra Czakańskiego zatytułowana *Zimno* ukazała się w 2006 roku. Jej narracja, prowadzona przez dorosłego, terminalnie chorego bohatera, osadzona jest w dwóch porządkach tematycznych: opowieści o rodzicach, starszym rodzeństwie i zaprzyjaźnionej rodzinie żydowskiego sąsiada oraz historii o sobie samym, obejmującej jednostkowy los od narodzin do śmierci. Oba porządki, choć mają wspólny rdzeń, nie nakładają się na siebie. Bohater bowiem przychodzi na świat w dramatycznych okolicznościach, a jego narodziny zbiegają się ze śmiercią wszystkich bliskich.

Urodziłem się w grobie<sup>1</sup>

— to słowa otwierające utwór. Narodziny w grobie nie tworzą jednak metafory, lecz wskazują konkretne miejsce: wspólny dół w ziemi dla rodziców i rodzeństwa, pogrzebanych pośpiesznie, aby zatrzeć ślady popełnionej na nich zbrodni. Ocalało tylko dziecko, które się wówczas urodziło:

Gdzie proboszcz Józef? Niech pod pozorem pochówku ratuje moje istnienie. Niech każe chłopom kopać, by wyrwać mnie w dole

---

<sup>1</sup> P. CZAKAŃSKI: *Zimno*. Katowice 2006, s. 11 (w dalszej części po cytatach podaję strony z tego wydania).

z objąć śmierci, niech pozwoli bandziorem bez przeszkód załadować furmanki łupami. Niechaj rabują do woli. [...] Bezdomny dziad niechaj gra, niech głośno gra, aby zagłuszyć mój pierwszy krzyk. I potem szybko, na probostwo, do ciepłej kuchni. A kucharka tylko płacze, Boże drogi. Będę żył.

s. 16–17

Narracja nie pozostawia niedomówień; od razu przedstawiony zostaje okupacyjny kontekst rodzinnego dramatu. Data: koniec marca tysiąc dziewięćset czterdziestego czwartego roku. Miejsce: rodzinny dom położony na skraju wsi w Galicji. Przebieg: dowodzeni przez podporucznika trzech żandarmi z *Ordnungspolizei* (niemieckiej Policji Porządkowej) oraz trzech tak zwani granatowi policjanci wczesnym rankiem zastrzelili najpierw ukrywanych na strychu członków dwóch żydowskich rodzin, następnie ukrywających te rodziny rodziców bohatera, a na koniec ich sześcioro małych dzieci. Potem, w atmosferze libacji, egzekutorzy rozkradli cały dobytek. Świadków zastraszyli i zakazali im mówić o zajściu.

Wstrząsające wypadki, od których rozpoczyna się powieść Piotra Czakańskiego, mają swój pierwowzór poza literacką fikcją. Naprowadza nań dedykacja: „Rodzinom Ulmów, Goldmanów i Szallów”, odsyłająca do autentycznych osób: zamieszkałej we wsi Markowa w pobliżu Łańcuta polskiej rodziny: Józefa i Wiktorii Ulmów oraz ich dzieci, a także ukrywanych przez nich w czasie okupacji hitlerowskiej dwóch rodzin żydowskich — Szallów (ojca z czterema dorosłymi synami) oraz sióstr Layki (z małą córką) i Gołdy Goldman.

## 2

Ulmowie, Goldmanowie i Szallowie ponieśli konsekwencje antyżydowskiego prawa, sukcesywnie wprowadzanego przez Niemców na okupowanych ziemiach polskich od pierwszych miesięcy sprawowania rządów.

Dość przypomnieć: jeszcze w okresie zarządu wojskowego (od 1 września do 26 października 1939 roku) rozpoczęto represjonowanie ludności żydowskiej w sferze życia społeczno-ekonomicznego: zmuszano do oznakowania zakładów pracy, sklepów i warsztatów, zakazywano przenoszenia ruchomego i nieruchomego majątku, wprowadzono blokady kont bankowych, a potem — obowiązek zgłoszenia całego majątku, który na dalszym etapie konfiskowano. Wykorzystywano do wykonywania bezpłatnie różnych robót (oficjalnie przymus pracy dla Żydów w wieku od lat 14 do 60 wprowadzono 26 października 1939 roku). Urządzano „akcje przesiedleńcze”: translokowano żydowskich mieszkańców na wschód, za San, na tereny okupowane przez Związek Radziecki.

Po utworzeniu Generalnego Gubernatorstwa gmina Markowa wchodziła w skład powiatu jarosławskiego należącego do dystryktu krakowskiego. Główne założenia polityki okupacyjnej wobec ludności zamieszkującej wschodnią część dystryktu krakowskiego były podobne do tych, które Niemcy realizowali w całym Generalnym Gubernatorstwie. Wobec ludności żydowskiej zastosowano przede wszystkim środki izolujące ją od pozostałej części społeczności. 23 listopada 1939 roku w Generalnym Gubernatorstwie wydano nakaz, aby wszyscy Żydzi powyżej 10. roku życia nosili opaski z gwiazdą Dawida, wyznaczono im miejsca poruszania się, zakazano wstępu na część ulic i do niektórych dzielnic, wprowadzono godzinę policyjną, później zakazano opuszczania bez zezwolenia miejsc zamieszkania oraz korzystania ze środków transportu. W kolejnych miesiącach w coraz większym stopniu ograniczano wolność Żydów: kierowano ich do obozów pracy przymusowej, tworzone najpierw otwarte getta, w końcu zamykano całe dzielnice.

Po inwazji na Związek Radziecki podążające za Wehrmachem grupy operacyjne (*Einsatzgruppen*) dokonywały na zajmowanym terytorium masowych egzekucji ludności żydowskiej. Jesienią 1941 roku Główny Urząd Bezpieczeństwa Rzeszy podjął decyzję o „ostatecznym rozwiązaniu”, dotyczącą eksterminacji Żydów na europejskim obszarze wpływów niemieckich. Przeprowadzanej w Generalnej Guberni operacji nadano kryptonim „Aktion Reinhardt”. Od połowy lipca do połowy grudnia 1942 roku hitlerowcy we wszystkich wschodnich

powiatach dystryktu krakowskiego systematycznie likwidowali zbiorowość żydowską: dokonywali masowych mordów na miejscu lub wywozili do obozu zagłady w Bełżcu<sup>2</sup>.

Generalny gubernator Hans Frank represjami objął także ludność nieżydowską, co ogłosił w podpisanym 15 października 1941 roku rozporządzeniu, nakładającym karę, między innymi śmierci, na osoby udzielające pomocy Żydom. Oznajmiano w nim:

1. Żydzi, którzy bez upoważnienia opuszczają wyznaczoną im dzielnicę, podlegają karze śmierci. Tej samej karze podlegają osoby, którzy takim Żydom świadomie dają kryjówkę.
2. Podżegacze i pomocnicy podlegają tej samej karze jak sprawca, czyn usiłowany karany będzie jak czyn dokonany. W cięższych wypadkach można orzec ciężkie więzienie lub więzienie<sup>3</sup>.

W związku z działaniami o zasięgu lokalnym obwieszczenia przypominające o sankcjach karnych wydawali również gubernatorowie poszczególnych dystryktów oraz urzędnicy niższego szczebla — jak na przykład starosta graniczącego z powiatem jarosławskim powiatu przemyskiego:

Przemyśl, den 27 Juli 1942

Do ukraińskiej i polskiej ludności powiatu przemyskiego i miasta Przemyśla.

Celem przeprowadzenia wysiedlenia żydów zarządzanego przez SS i Polizeiführera dystryktu krakowskiego podaję do wiadomości:

1. W poniedziałek 27 VII 1942 rozpoczyna się w powiecie i mieście Przemyślu akcja wysiedlenia żydów.

---

<sup>2</sup> Przywołuję za: E. RĄCZY: *Stosunki polsko-żydowskie w latach drugiej wojny światowej na Rzeszowszczyźnie*. W: *Polacy i Żydzi pod okupacją niemiecką 1939–1945. Studia i materiały*. Red. A. ŻBIKOWSKI. Warszawa 2006, s. 895–899; W. BARTOSZEWSKI: *Po obu stronach muru*. W: *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939–1945*. Oprac. W. BARTOSZEWSKI, Z. LEWINÓWNA. Warszawa 2007, s. 9–16. (W obu opracowaniach stosowne źródła i pozostała literatura przedmiotu).

<sup>3</sup> H. FRANK: *Trzecie rozporządzenie o ograniczeniu pobytu w Generalnej Guberni*. „Dziennik Rozporządzeń GG” 1941, nr 99, s. 595. Cyt. za: *Dokumenty*. Wybór i oprac. W. BARTOSZEWSKI. W: *Ten jest z ojczyzny mojej...*, s. 646.

- II. Każden Ukraińiec lub Polak, który usiłuje przez jakiekolwiek postępowanie przeszkodzić akcji wysiedlenia żydów, zostanie rozstrzelany.
  - III. Każden Ukraińiec lub Polak, którego zostanie się w żydowskiej dzielnicy przy grabieży żydowskich mieszkań, zostanie rozstrzelany.
  - IV. Każden Ukraińiec lub Polak, który usiłuje jakiegoś żyda ukryć lub mu w tym pomóc, zostanie rozstrzelany.
  - V. Nabywanie żydowskiej własności za pieniądze lub bezpłatnie jest zabronione.
- Wykroczenia przeciwko temu zarządzeniu będą jak najsurowiej karane.

Der Kreishauptmann  
Dr Heinisch<sup>4</sup>

Restrykcje rozszerzano, grożąc karą śmierci za każdą formę wsparcia osób pochodzenia żydowskiego, a zatem za ich przenocowanie, dostarczenie im jedzenia, sprzedawanie im artykułów żywnościowych, kupowanie od nich towarów, przewożenie ich jakimkolwiek środkiem lokomocji<sup>5</sup>. Polaków poddawano coraz większemu terrorowi, nakładając sankcje policyjne (w tym zesłanie do obozu koncentracyjnego) choćby za niezłożenie donosu:

---

<sup>4</sup> Plakat w języku niemieckim, ukraińskim i polskim. Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, nr 123. Cyt. za: *Dokumenty...*, s. 651–652. (Pisownia oryginalna).

<sup>5</sup> Zob. *Obwieszczenie Dowódcy Policji Dystryktu Warszawskiego F. Von Sammern-Frankenegga o karze śmierci za udzielanie w jakiejkolwiek formie pomocy Żydom, którzy uciekli z getta warszawskiego*. Warszawa, 5 września 1942. Plakat w języku niemieckim i polskim. Archiwum Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich, teka 75/24; *Okólnik dowódcy SS i Policji dystryktu Radom do władz administracyjnych i policyjnych*. Radom, 21 września 1942. Fotokopia dokumentu niemieckiego. Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, nr 62a; *Obwieszczenie starosty miejskiego w Częstochowie dr. E. Franke przypominające o karze śmierci za przetrzymywanie ukrywających się Żydów*. Częstochowa, 24 września 1942. Plakat w języku niemieckim i polskim. Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, nr 14. Cyt. za: *Dokumenty...*, s. 652–654.



Wobec tego, kto uzyska wiadomość o tym, że jakiś Żyd bezprawnie przebywa poza obrębem dzielnicy mieszkaniowej, a nie zgłosi tego policji, zastosowane będą policyjne środki bezpieczeństwa<sup>6</sup>.

Konieczność zachowania ostrożności i dbanie przez udzielających Żydom pomocy o swoje i cudze bezpieczeństwo wpłynęły na niemożność dokładnego poznania okoliczności, w jakich Ulmowie zdecydowali się ukrywać dwie rodziny żydowskie<sup>7</sup>. Ustalono, że Józef i Wiktoria przyjęli pod swój dach osoby, które znali sprzed wojny: Goldmanowie byli ich sąsiadami, kupiec Szall, handlujący bydłem, przyjeżdżał często do wsi. Nie wiadomo natomiast, jak długo wszyscy ośmioro przebywali w ich domu, choć spostrzeżenia dalszej rodziny i markowian pozwalają przypuszczać, że co najmniej kilkanaście miesięcy. Także jedynie poszlaki stanowią podstawę do twierdzenia, że Ulmów, Szallów i Goldmanów ktoś musiał Niemcom wydać. Badający zbrodnię w Markowej współczesny historyk Mateusz Szpytma powołuje się na dokumenty konspiracyjnej Ludowej Straży Bezpieczeństwa, które zawierają hipotezę, że akcja przeciwko Ulmom podjęta została najprawdopodobniej wskutek donosu Włodzimierza Lesia, posterunkowego granatowej policji w Łańcucie, uważanego za Ukraińca. Przed wojną Leś utrzymywał bliskie kontakty ze swymi łańcuckimi sąsiadami, rodziną Szallów. W czasie wojny początkowo pomagał im się ukrywać w zamian za gratyfikację materialną, później, kiedy Niemcy zaostrzyli represje, odmówił pomocy. Szallowie znaleźli schronienie u Ulmów, lecz starali się odzyskać powierzony Lesiowi majątek. Wówczas policjant, z obawy przed utratą otrzymanego mienia i ze strachu przed donosem, po wcześniej-

---

<sup>6</sup> Rozporządzenie policyjne o tworzeniu żydowskich dzielnic mieszkaniowych w dystryktach Radom, Krakau i Galicja z 10 listopada 1942 r. Cyt. za: *Dokumenty...*, s. 654–655.

<sup>7</sup> Forma pomocy indywidualnej, choć nieewidencjonowana, miała zdecydowanie szerszy zasięg niż pomoc zorganizowana. Na podstawie dostępnego materiału badawczego można stwierdzić, że dawna znajomość była wskazywana jako procentowo najczęściej konkretnie wymieniany powód udzielenia wsparcia Żydom. Więcej na temat statystyki, motywacji pomocy oraz relacji między ratującymi i ratowanymi zob. M. Urynowicz: *Zorganizowana i indywidualna pomoc Polaków dla ludności żydowskiej eksterminowanej przez okupanta niemieckiego w okresie II wojny światowej*. W: *Polacy i Żydzi pod okupacją niemiecką 1939–1945...*

szym rozeznaniu miał wskazać kolegom z niemieckiej żandarmerii miejsce kryjówki żydowskiej rodziny<sup>8</sup>.

Na podstawie ustaleń procesu karnego przeprowadzonego w 1958 roku przeciwko Josephowi Kokottowi (jednemu z żandarmów, którzy dokonali egzekucji) Szpytma zrekonstruował przebieg wypadków:

tuż po północy z 23 na 24 marca 1944 roku wyjechało z Łańcuta co najmniej ośmiu funkcjonariuszy: czterech żandarmów oraz od czterech do sześciu granatowych policjantów. Dowódcą grupy był szef posterunku w Łańcutie porucznik Eilert Dieken. Inni żandarmi to Joseph Kokott, Michael Dziewulski i Erich Wilde. Ustalono również dwa nazwiska policjantów — Włodzimierza Lesia i Eustachego Kolmana.

Jeszcze przed świtem furmanki dotarły do zabudowań Józefa Ulmy. Niemcy, pozostawiając nieco w oddaleniu furmanów z końmi, wraz z granatową obstawą udali się pod dom. Wkrótce rozległo się kilka strzałów — pierwsi, jeszcze podczas snu, zginęli dwaj bracia Szallowie oraz Gołda Goldman. Naoczniymi świadkami pozostałych egzekucji byli furmani, którzy zostali przywołani przez Niemców, żeby zobaczyć, jaka kara spotka każdego Polaka ukrywającego Żydów. Nawojski [najmłodszy z furmanów — B.G.] podaje, że widział, jak mordowano jednego z Szallów, a następnie Laykę Goldman wraz z małym dzieckiem, kolejnego mężczyznę z rodziny Szallów, a na końcu najstarszego z nich. W krótkim czasie przed dom wyprowadzono Józefa i Wiktorię Ulmów i tam ich rozstrzelano. Świadek relacjonuje: „W czasie rozstrzeliwania na miejscu egzekucji słysząc było straszne krzyki, lament ludzi, dzieci wołały rodziców, a rodzice już byli rozstrzelani. Wszystko to robiło wstrząsający widok”. Wśród rozpaczliwych krzyków dzieci żandarmi zaczęli się zastanawiać, co z nimi począć. Po naradzeniu się z kompanami Dieken zdecydował, że należy je zastrzelić. Nawojski widział, jak trójkę lub czwórkę

---

<sup>8</sup> M. SZPYTMA: *Sprawiedliwi i ich świat. Markowa w fotografii Józefa Ulmy*. Warszawa—Kraków 2007, s. 27–28. To trzecia książka autora dotycząca Ulmów. Wydanie to, opublikowane w ramach działalności Instytutu Pamięci Narodowej, zawiera aparat naukowy. Dwa poprzednie miały formę popularną — zob. M. SZPYTMA, J. SZAREK: *Ofiara sprawiedliwych. Rodzina Ulmów — oddali życie za ratowanie Żydów*. Kraków 2004; IDEM: *Sprawiedliwi wśród Narodów Świata. Przejmująca historia polskiej rodziny, która poświęciła swoje życie ratując Żydów*. Kraków 2007.

własnoręcznie rozstrzelał Kokott. Jego słowa wypowiedziane po polsku do furmanów wryły mu się głęboko w pamięć: „Patrzcie, jak polskie świny giną — które przechowują Żydów”. Zginęli: Stasia, Basia, Władzio, Franuś, Antoś, Marysia. Wiktoria Ulma w chwili śmierci była w zaawansowanej ciąży. W ciągu kilku chwil z rąk oprawców zginęło siedemnaście osób (w tym nienarodzone dziecko)<sup>9</sup>.

Po dokonaniu zabójstwa żandarmi i policjanci zaczęli rabować ofiary: kazali zwołanym świadkom przeszukać ciała Szallów i Goldmanów (Kokott przywłaszczył sobie znalezione przy Gołdzie kosztowności), a dobytek Ulmów wywieźli na furmankach. Wezwany wcześniej sołtys przyprowadził kilka osób do grzebania ciał, które najpierw miały być złożone do wspólnego dołu — jednak pod wpływem prośb Niemcy zgodzili się na pochowanie katolickiej rodziny i Żydów osobno. Na koniec zażądali od sołtysa przyniesienia wódki i urządzili pijatykę. Zabronili chłopom rozgłaszać, co się wydarzyło. Po kilku dniach — mimo zakazu — grupa gospodarzy z Markowej odkopała ciała Ulmów, przełożyła je do trumien i pochowała ponownie w tym samym miejscu. Dopiero w styczniu 1945 roku, po wyrzuceniu Niemców ze wsi, przeniesiono je na miejscowy cmentarz<sup>10</sup>.

Historia rodziny Ulmów przez wiele lat nie była szerzej znana, choć pamięć o zbrodni przechowali krewni Józefa i Wiktorii<sup>11</sup>, a także świadkowie wojny: mieszkańcy Markowej i okolic<sup>12</sup> oraz ukrywani Żydzi, którzy przeżyli niemiecką okupację<sup>13</sup>. Poza ten wąski krąg infor-

<sup>9</sup> M. SZPYTMA: *Sprawiedliwi i ich świat...*, s. 29.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 29–30.

<sup>11</sup> Wspomnienie o Ulmach przesłała do publikacji książkowej (której patronowało Radio Maryja), przedstawiającej przykłady ratowania Żydów przez Polaków w czasie okupacji hitlerowskiej, bratanica Józefa, podpisana jako CÓRKA WŁADYSŁAWA ULMY: *Wiedzieli, co się z nimi stanie. W: Godni synowie naszej Ojczyzny*. Cz. 1. Wybór tekstów A. AUGUSTYNIAK, J. CHODORSKA. Warszawa 2002, s. 9–13.

<sup>12</sup> Relacje żyjących jeszcze markowian zebrał Mateusz Szpytma. Zob. M. SZPYTMA, J. SZAREK: *Ofiara sprawiedliwych...*, s. 52–56. Zob. też drugie, uzupełnione wydanie: IDEM: *Sprawiedliwi wśród Narodów Świata...*, s. 59–61; także M. SZPYTMA: *Sprawiedliwi i ich świat...*, s. 25–28.

<sup>13</sup> Joseph Riesenbach, ukrywany z rodzicami, babką i dwiema siostrami przez rodzinę Barów w Markowej, wspomina, że wszyscy słyszeli odgłosy strzałów i domyślali się celu użycia broni. Później dowiedział się o egzekucji wykonanej na

macje o Ulmach zaczęły przenikać dopiero pod koniec dwudziestego wieku. Rozbudzenie zainteresowania losami małżeństwa i ich sześciorga dzieci rozpoczęło się od samych markowian, którzy — między innymi w ramach działalności Towarzystwa Przyjaciół Markowej — przystąpili do dokumentowania przeszłości wsi, przywracania jej tradycji, przypomnienia dziedzictwa wcześniejszych pokoleń<sup>14</sup>. Świadectwo postawy Ulmów i opis tragicznych jej następstw zamieszczono już w pierwszej (z kilku kolejnych) monografii: *Z dziejów wsi Markowa*<sup>15</sup>. Publikacja ta stała się podstawą starań, jakie podjął nowy proboszcz miejscowej parafii ks. Stanisław Leja, o wyróżnienie rodziny przez Kościół Katolicki<sup>16</sup>. Po zapoznaniu się kurii archidiecezjalnej w Przemyślu z zebraną dokumentacją podjęto decyzję o przedstawieniu Józefa i Wiktorii oraz ich dzieci jako kandydatów na ołtarze. W uzasadnieniu postulacyjnym orzeczone:

Po tylu latach od tamtych wydarzeń można powiedzieć, że głównym motywem miłosierdzia, którym kierowali się Ulmowie, była

---

Ulmach, Goldmanach i Szallach. Zob. J. RIESENBACH: *The Story of the Survival of the Riesenbach Family*. [http://www.riesenbach.com/riesenbachstory.html#\\_ftn1](http://www.riesenbach.com/riesenbachstory.html#_ftn1) [dostęp: 12 sierpnia 2013]. Mimo zakazu hitlerowców zbrodnia, która wzbudziła powszechne przerażenie, była szeroko komentowana. Wiedział o niej między innymi Jehuda Erlich, ocalony przez Jana i Marię Wigluszów z położonej 9 km od Markowej wsi Sietesz. Przedstawiając w Yad Vashem rekomendację dla Wigluszów o przyznanie im tytułu Sprawiedliwego wśród Narodów Świata, złożył również świadectwo o Ulmach. Zob. informacje online: <http://www.yadvashem.org/yv/en/righteous/stories/ulma.asp> [dostęp: 12 sierpnia 2013].

<sup>14</sup> Markowa, założona w drugiej połowie XIV wieku za panowania Kazimierza Wielkiego przez niemieckich kolonizatorów, jeszcze przed wojną szczyliła się pogłębianą świadomością polityczną i narodową swoich mieszkańców, tradycją samorządową, działalnością spółdzielni chłopskiej i — pierwszej w Polsce, założonej w 1935 roku — Spółdzielni Zdrowia, rozwiniętym systemem szkolnictwa (także na poziomie ponadpodstawowym: od 1933 roku w pobliskiej Gaci funkcjonował Wiejski Uniwersytet Orkanowy).

<sup>15</sup> Z. WAWSZCZAK: *Józef Ulma (1900–1944)*. W: *Z dziejów wsi Markowa*. Red. J. Półciwiartek. Rzeszów 1993. Zob. też: *Markowa — sześć wieków tradycji. Z dziejów społeczeństwa i kultury*. Red. W. Błajer, J. Tejchma. Markowa—Mielec 2005; *W gminie Markowa*. Red. S. Menделowski. Krosno 2010; *W gminie Markowa*. Tekst: M. Szpytma et al. Krosno 2004; *Gmina Markowa*. Red. S. Menделowski. Krosno 2003.

<sup>16</sup> M. Szpytma, J. Szarek: *Ofiara sprawiedliwych...*, s. 65. Zob. też drugie, uzupełnione wydanie: *Idem: Sprawiedliwi wśród Narodów Świata...*, s. 69.

ich wiara. Świadkowie ich życia podkreślają, że Józef i Wiktoria byli katolikami nie tylko z metryki, ale i z wiary. Wychowali dzieci przykładnie i z miłością. Zdobyli się na heroizm oddania życia za innych, czym dali dowód miłości chrześcijańskiej<sup>17</sup>.

Proces beatyfikacyjny na etapie archidiecezji przemyskiej rozpoczęto w 2003 roku, a zakończono w roku 2008. Następnie dołączono małżonków oraz dzieci do grona polskich męczenników z czasów II wojny światowej objętych wspólnym procesem beatyfikacyjnym, który prowadziła diecezja pelplińska<sup>18</sup>. W roku 2011 zakończono procedury krajowe i przekazano akta do Kongregacji Spraw Kanonizacyjnych w Watykanie<sup>19</sup>.

W latach dziewięćdziesiątych kontakt z markowianami zaczęli nawiązywać ocaleni przez nich Żydzi, którzy po wojnie wyjechali poza granice kraju. Wówczas też — dzięki ich rekomendacjom — członkowie trzech rodzin z Markowej zostali uznani za Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Ponieważ nikt z tych, którym Ulmowie udzielili pomocy, nie ocalał, wniosek do Instytutu Yad Vashem o przyznanie obojgu małżonkom tytułu Sprawiedliwego wśród Narodów Świata złożył bratanek Wiktorii Stanisław Niemczak. 13 września 1995 roku Rada do spraw Sprawiedliwych wśród Narodów Świata uhonorowała pośmiertnie Józefa i Wiktorię Ulmów medalem i dyplomem oraz przywilejem zapisania ich imion i nazwiska na honorowej tablicy w Parku Sprawiedliwych na Wzgórzu Pamięci w Jerozolimie<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Ks. S. JAMROZEK: *Studzy Boży Ulma Józef, żona Wiktoria wraz z sześciorgiem ich dzieci: Stanisława, Barbara, Władysław, Franciszek, Antoni i Maria*. Oficjalna strona Pelplińskiego Trybunału Kanonizacyjnego. <http://www.mecennicy.pelplin.pl/?a=1&id=37&tekst=139> [dostęp: 12 sierpnia 2013].

<sup>18</sup> M. SZPYTMA: *The Risk of Survival. The Rescue of the Jews by the Poles and the Tragic Consequences for the Ulma Family from Markowa*. Przeł. A. RODZIŃSKA-CHOJNOWSKA. Warszawa—Kraków 2009, s. 99.

<sup>19</sup> Zob. informację Katolickiej Agencji Informacyjnej z dnia 24 maja 2011 roku — [http://ekai.pl/wydarzenia/temat\\_dnia/x42196/mecennicy-na-oltarze/](http://ekai.pl/wydarzenia/temat_dnia/x42196/mecennicy-na-oltarze/) [dostęp: 20 sierpnia 2013]; także E. ŁOSIŃSKA: *Sprawa Ulmów w rękach Watykanu*. [Informacja na stronie internetowego wydania „Rzeczpospolitej” z 25 maja 2011]. <http://www.rp.pl/artykul/663406.html?print=tak> [dostęp: 20 sierpnia 2013].

<sup>20</sup> Zob. M. SZPYTMA: *The Risk of Survival...*, s. 98—99. Nazwisko Józefa i Wiktorii Ulmów oraz ich sześciorga dzieci znajduje się w publikacji książkowej instytutu Yad Vashem: *Księga Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Ratujący Żydów podczas*

Spółeczność Markowej w wyjątkowo uroczystej formie uczciła 60. rocznicę zbrodni, fundując pomnik poświęcony pamięci zamordowanych. Wrytyo na nim przesłanie:

Ratując życie innych, złożyli w ofierze własne. Józef Ulma, jego żona Wiktoria oraz ich dzieci: Stasia, Basia, Władziu, Franuś, Antoś, Marysia, Nienarodzone. Ukrywając ośmiu starszych braci w wierze, Żydów z rodzin Szallów i Goldmanów, zginęli wraz z nimi w Markowej 24 III 1944 r. z rąk niemieckiej żandarmerii. Niech ich ofiara będzie wezwaniem do szacunku i okazywania miłości każdemu człowiekowi! Byli synami i córkami tej ziemi. Pozostają w naszym sercu. Spółeczność Markowej. 24 III 2004 r.<sup>21</sup>

Po ponad pół wieku od dramatycznych wydarzeń losy Ulmów zaczęły być coraz bardziej szczegółowo poznawane i coraz szerzej prezentowane. Zainteresowały się nimi media<sup>22</sup>, instytucje i ośrodki

---

*Holocaustu: Polska*. T. 2. Red. naczelny I. GUTMAN. Red. współprowadzący S. BENDER, S. KRAKOWSKI. Red. wyd. pol. D. LEBIONAK, R. KUWAŁEK, A. KOPCOWSKI. Kraków 2009, s. 777.

<sup>21</sup> Cyt. za: M. SZPYTMA: *Sprawiedliwi i ich świat...*, s. 31.

<sup>22</sup> W 60. rocznicę śmierci Ulmów został zrealizowany film: *Cena życia*. Reż. ks. A. BACZYŃSKI. TVP SA. Oddział w Krakowie. TVP SA. Program 3. Kraków—Warszawa 2004. Znaczącą rolę odegrały media katolickie: Ulmom poświęciły uwagę najbardziej opiniotwórcze czasopisma: T. POTKAJ: *Fotografie z Markowej*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 30; E. BABUCHOWSKA: *Sprawiedliwi*. „Gość Niedzielny” 2005, nr 37; M. SZPYTMA: *Oddali życie za bliźnich*. Rozmowę przeprowadził W. RĘDZIOCH. „Niedziela” 2007, nr 16; K. WOJNAROWSKA: *Kto ratuje jedno życie...* „Niedziela” 2011, nr 4, oraz inne: T. TYSZKIEWICZA: *Rodzina Ulmów. Miłość silniejsza niż strach*. „Miłujcie Sie!” 2008, nr 1; *Polacy ratujący Żydów zostaną upamiętnieni: nie ugięli się przed mocą złą*. Z Mateuszem SZPYTMĄ, pracownikiem krakowskiego Oddziału Instytutu Pamięci Narodowej, rozmawia Jan STEFAŃSKI. „Źródło” 2011, nr 12; *Dzisiaj takiego potrzeba nam heroizmu: Stędzy Boży — rodzina Ulmów z Markowej*. „Źródło” 2012, nr 34. Ulmowie prezentowani są także w kontekście dyskusji o postawach Polaków wobec Żydów w czasie wojny — zob. M. SZPYTMA: *Oddali życie za bliźnich: bohaterska rodzina Ulmów zginęła za ukrywanie Żydów*. „Nasz Dziennik” z 25–26 marca 2006; IDEM: *Nie było litości*. „Nasz Dziennik” z 24 marca 2011; IDEM: *Sprawiedliwi i inni*. „Więź” 2011, nr 10; IDEM: *Markowa po „Złotych żniwach”*. „Więź” 2011, nr 7; IDEM: *Casus Ulmów przeczy tezm Grossa*. Na marginesie książek B. Engelking *„Jest taki piękny słoneczny dzień...”* oraz T. Grossa i I. Grudzińskiej-Gross *„Złote żniwa”*. Rozmowę

naukowe, organizacje samorządowe<sup>23</sup>. Zabezpieczono zachowane pamiątki i dokumenty związane z życiem Józefa, Wiktorii i dzieci: wyposażenie domu, świadectwa szkolne, dokumenty tożsamości, korespondencję, sporą bibliotekę, a przede wszystkim — wykonywane przez Ulmę fotografie. Zebrana kolekcja liczy około 800 zdjęć, przedstawiających rodzinę, sąsiadów i okolicznych mieszkańców oraz rejestrujących codzienne prace, święta, rodzinne uroczystości, lokalne wydarzenia<sup>24</sup>.

Historia rodziny Ulmów stanowi czytelną inspirację powieści Piotra Czakańskiego. Autor posłużył się autentycznymi wydarzeniami dotyczącymi okoliczności zbrodni w Markowej, aby zawiązać fikcyjną fabułę wokół losów ostatniego dziecka. Za punkt wyjścia przyjął szokującą relację świadka należącego do grupy gospodarzy, którzy podjęli się pochować w trumnach ciała zabitych:

---

przeprowadziła Ewa Łosińska. „Rzeczpospolita” z 12 marca 2011, nr 60; IDEM: *Józef z Markowej* „Nasz Dziennik” z 23 marca 2012.

<sup>23</sup> Ulmami i historią Markowej zajmuje się przede wszystkim pracownik Instytutu Pamięci Narodowej Mateusz SZPYTMA — spokrewniony i z Józefem, i z Wiktorią; zob. literatura cytowana oraz IDEM: *Ratując życie innych złożyli w ofierze własne*. „Zeszyty Historyczne” 2005, nr 7.

W przededniu 62. rocznicy zbrodni wspólną deklarację *Świadkowie historii* w sprawie utrwalania i prezentacji relacji świadków historii Polski w dwudziestym wieku podpisali w Markowej Michał Kazimierz Ujazdowski, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, oraz Janusz Kurtyka, Prezes Instytutu Pamięci Narodowej. IPN (głównie oddział rzeszowski) przygotował również objazdową wystawę *Sprawiedliwi wśród narodów świata*, w której szczególne miejsce zajmuje Markowa i rodzina Ulmów (wystawa po raz pierwszy została otwarta 27 stycznia 2008 roku na Rynku Głównym w Krakowie z okazji Międzynarodowego Dnia Pamięci o Ofiarach Holocaustu).

26 marca 2006 roku odbyła się uroczystość nadania imion Sług Bożych Rodziny Ulmów Gimnazjum i Szkole Podstawowej w Markowej. W czerwcu 2008 roku Sejmik Województwa Podkarpackiego podjął decyzję o budowie Muzeum Polaków Ratujących Żydów na Podkarpaciu im. Rodziny Ulmów. 20 listopada 2013 roku wmurowano kamień węgielny poświęcony przez papieża Franciszka.

<sup>24</sup> Zbiór został poddany archiwizacji w IPN, który wydał album *Sprawiedliwi i ich świat...* w opracowaniu M. SZPYTMY, przedstawionym w *Słowie wstępnym* Janusza KURTYKI jako *case study*. Część reprodukcji prezentowana jest w skansenie Zagroda założonym w Markowej, fotografie zamieszczane były także we wszystkich książkowych monografiach o Ulmach, w filmie *Cena życia* oraz w większości publikacji prasowych.



Kładąc do trumny zwłoki Wiktorii Ulma, stwierdziłem, że była ona w ciąży. Twierdzenie to opieram na tym, że z jej narządów rodnych było widać główkę i piersi dziecka<sup>25</sup>.

W powieści „urodzony w grobie”, wygrzebany z dołu i ocalony przez księdza bohater otrzymuje na pierwsze imię Zygmunt, a na drugie, po swoim ojcu: Józef. Pisarz uczynił wyjątek, zachowując autentyczne imię Ulmy, innym bowiem postaciom nadał imiona fikcyjne.

Na nieprzeciętnej osobowości i pasjach Józefa Ulmy wzorowany jest w *Zimnie* ojciec Zygmunta, który — także — założył sad i prowadził szkołę drzew owocowych, miał własną pasiekę, zajmował się hodowlą jedwabników, dla nich posadził też drzewa morwowe. Powieściowy Józef był — jak Ulma — społecznikiem: uczył okolicznych chłopów szczepienia drzew, pszczelarstwa, nowoczesnej uprawy warzyw. Zgromadził własną bibliotekę, czytał książki w języku polskim i niemieckim — w tym też języku porozumiewał się z sąsiadem Goldmanem (rodzina Ulmy, jak i większość mieszkańców Markowej, wywodziła się od niemieckich kolonizatorów, którzy otrzymali od Kazimierza Wielkiego prawo lokacji — natomiast ojcu bohatera przydano śląskie pochodzenie). Podobieństwo zauważyć można też w zainteresowaniu fotografowaniem; dla fikcyjnej postaci (właściciela dobrze prosperującego tartaku) było prywatnym hobby, dla Ulmy (utrzymującego rodzinę tylko z niewielkiego gospodarstwa) — również źródłem dodatkowego zarabkowania.

Fotografie Józefa Ulmy stały się drugą ważną inspiracją powieści. Zdjęcia, które wykonywał ojciec, jako jedyne (razem z obrazkiem Matki Boskiej Piekarskiej) rodzinne pamiątki głównego bohatera zostały przedstawione w ramach narracji, konstrukcyjnie opartej na sytuacji ich oglądania:

---

<sup>25</sup> Protokół przesłuchania Franciszka Szylara, 1 marca 1958 r., k. 190. W: *Akta procesu karnego Sądu Wojewódzkiego w Rzeszowie o sygn. IV K 126/58 przeciwko Josefowi Kokottowi*. Archiwum IPN. Oddział w Rzeszowie, 107/1608. Cyt. za: M. SZPYTMA: *Sprawiedliwi i ich świat...*, s. 30. Informację o przedwczesnym porodzie ostatniego dziecka Wiktorii i Józefa podane zostały już w pierwszej książce: M. SZPYTMA, J. SZAREK: *Ofiara sprawiedliwych...*, s. 49.



Patrzę na zdjęcia... na uśmiechnięte twarze, głupie miny, fikołki na sianie, grabienie liści i dzieci-śmieci, zabawę w furmana.

s. 14

Autor nie wprowadził jednak do powieści autentycznych fotografii; ani przez umieszczenie ich jako reprodukcji, ani przez opis, umożliwiający ich rozpoznanie. Zdjęcia w *Zimnie* mają status fikcyjny. Istnieją jako przedmiot dyskursu postaci, rozwijającej na ich podstawie swoją opowieść.

### 3

Ulokowanie zdjęć w powieści Piotra Czakańskiego w czytelny sposób oparte zostało na тезach Rolanda Barthes'a. Na atrakcyjność *Światła obrazu* jako wzorca dla literackiego ujęcia fotografii niewątpliwie wpłynęła osobista tragedia (śmierć matki), którą badacz uczynił jednym z wyjściowych założeń swoich rozważań, oraz nieformalna, celowo odchodząca od zobiektywizowanej naukowości, podmiotowo nacechowana dykcja jego książki<sup>26</sup>. Także odwołanie się w lekturze do

<sup>26</sup> Urszula Czartoryska (krytyczka, teoretyczka i historyczka fotografii) aprobatywnie określiła książkę Barthes'a jako „eseistykę ponadnaukową”, dostrzegając w niej „chęć porzucenia dyskursu scjentystycznego na rzecz tematów trudnych do zdefiniowania — które zrekapitulowała następująco — coś jest bowiem trudniejsze do zdefiniowania jak wieloznaczność fotografii: jej aspekt uniwersalny i zarazem prywatny, jej wierność rzeczywistości i jej relatywność, to, że »sztywniejemy«, pozując, i to, że uwiecznia przelotną chwilę, to, że rzekomo widzimy na niej to, co chcemy sami zobaczyć (na przykład w swoim własnym portrecie), i to, że jest w jakimś sensie złowrogą zapowiedzią naszej śmierci i triumfalnym przywołaniem młodości ludzi, których znaliśmy jako starych”. Zob. U. CZARTORYSKA: *Eseistyka Rolanda Barthes'a. O paradoksie i szaleństwie fotografii*. W: EADEM: *Fotografia — mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*. Red. L. BROGOWSKI. Gdańsk 2005, s. 93.

Młodszy komentator Barthes'a Sławomir Sikora uznał *La chambre claire* za realizację postulatu teoretyka w sprawie „literaturyzacji” naukowego dyskursu i wskazał w książce cechy literackiej, a nie naukowej wypowiedzi (wybory kompozycyjne, stylistyczne, obrazowe przykłady, metaforyzacja argumentacji), co łączył z pozo-

fenomenologicznej<sup>27</sup> metody autora *La chambre claire* zachęca czytelnika-interpretatora do wydobycia różnych kulturowych wymiarów obecności fotografii w utworze i używa kilku kluczy do odczytania znaczeń, jakie nadaje zdjęciom bohater-narrator.

W *Zimnie* prezentowane są one w każdej z trzech praktyk-intencji, które, jak wykazuje francuski teoretyk, stanowią podstawę określenia istoty fotografii. Ukazane są jako efekt *Operatora*, czyli fotografującego ojca, jako przedmiot *Spectatora*, czyli oglądającego bohatera, i jako oddziaływanie *Spektrum*, czyli tego, co jest fotografowane: przedmiotu odniesienia<sup>28</sup>. Rozpatrując przypadek *Zimna*, można uzupełnić propozycję badacza i dodać notatkę *Komentatora*, czyli opisującej zdjęcia matki, której funkcja polega na dołączeniu do konkretnej fotografii właściwego jej kontekstu. Barthes nie wyróżnił komentarza jako odrębnej praktyki-intencji, albowiem posługiwał się przykładami zdjęć dosko-

---

stawianiem autora pod wpływem zarówno koncepcji „pamięci mimowolnej”, jak i sztuki pisarskiej Marcela Prousta: „Książka Barthes’a z pewnością nie jest wykładem, który systematycznie rozwija i dyskutuje poszczególne kwestie, jest raczej stałym krążeniem, zbliżaniem się i oddalaniem, próbą zapisu różnych doświadczeń związanych z fotografią, jest — by skorzystać z metafory samego Barthes’a — zbiorem »wycieczek«, czy też dociekań. Także i w tym można dopatrywać się podobieństwa do pisarstwa Prousta. [...] Barthes zauważył, że *W poszukiwaniu straconego czasu* nie jest ani czystą powieścią, nie jest też esejem, jest raczej trzecią formą, a wiąże się to między innymi z zakłóceniem chronologii, logicznego następstwa zdarzeń, świat Prousta jest bowiem światem nieciągłym”. Zob. S. SIKORA: *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Izabelin 2004, s. 61.

<sup>27</sup> Zdaniem Sławomira Sikory, do deklarowanej przez Barthes’a postawy badawczej należy odnieść się z rezerwą: to „fenomenologia kapryśna, daleka metodologicznemu reżimowi, jaki chciał jej nadać Husserl: swoją wiedzę [Barthes — B.G.] pragnie czerpać z patrzenia i myślenia o zdjęciach samych, tych, które mu się podobają, które przyciągają jego uwagę, które mu coś mówią”. Zob. S. SIKORA: *Fotografia. Między dokumentem...*, s. 63—64. Marta Koszowy, odwołując się do rozdziału *Fenomenologia swobodna ze Światła obrazu*, posługuje się określeniem „quasi-fenomenologia” i objaśnia: „Językowi fenomenologii brakuje według Barthes’a umiejętności mówienia o żałobie i pożądaniu. Starając się, mimo wszystko, znaleźć odpowiedni język, podejmuje próbę stworzenia stosownej mowy”. Zob. M. Koszowy: *Fotografia i literatura. Między fenomenologią a psychoanalizą*. W: EADEM: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Medycyna i rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków 2013, s. 55.

<sup>28</sup> Zob. R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. TRZNADEL. Warszawa 2008, s. 21. (Pisownia zaproponowana przez tłumacza).

nale mu znanych, wybranych z rodzinnych zbiorów (w ich przypadku kontekst zazwyczaj jest oczywisty dla oglądającego) lub z wydawnictw albumowych (tu kontekstem jest tytuł i słowo wstępne), niemniej brał pod uwagę podpis, zwłaszcza pod zdjęciami, które nazywał historycznymi, lecz — jak się wydaje — traktował go jako element intencji *Operatora*<sup>29</sup>. Dla Zygmunta natomiast, znajdującego się jako *Spectator* w szczególnej sytuacji, zapisany komentarz staje się niezbędnym narzędziem, służącym mu do identyfikacji osób, czasu, wydarzeń. Bohater został bowiem dla bezpieczeństwa (z powodu nieuregulowanej własności majątku) wyprawiony przez księdza Józefa w wieku sześciu lat do sierocińca w Wiedniu, prowadzonego przez siostry boromeuski, a potem zamieszkał u małżeństwa, które go zaadoptowało, nieopodal Salzburga. Zdjęcia biologicznej rodziny przekazują mu jedynie odniesienie, a nie znaczenie i kontekst, których bez zapisu nie mógłby ustalić. Przechowywanie przez fotografię odniesienia stanowi jednak dla bohatera, podobnie jak i dla autora *Światła obrazu*, o jej wartości.

Francuski teoretyk odkrycie tej własności czyni podstawą swoich dociekań:

Na fotografii zdarzenie nigdy nie wykracza poza siebie ku innej rzeczy: zawsze sprowadza ona zbiór, którego potrzebuję, do rzeczy, którą spostrzegam. Fotografia jest Istnieniem Poszczególnym w sposób absolutny, najwyższą Przyległością i Przypadkowością, niewyróżniającą się i jakby głupią. Jest *tym właśnie* (to zdjęcie, a nie Fotografia w ogóle), co krótko mówiąc, stanowi: *Dotykalne*, *Przypadkowe*, *Napotkane*, *Rzeczywiste*, w ich niewyczerpanym wyrazie<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Konieczność opisu postulował już Walter Benjamin, jednak odnosił go do zdjęć publicznych, o funkcji użytkowej: informacyjnej, dydaktycznej, agitacyjnej — podpis miał być instrumentem nadania fotografiom określonego znaczenia i metodą „poprowadzenia” oglądającego przez właściwy proces odbioru: „W tym miejscu musi się włączyć napis, obejmujący fotografię literackiego wizerunku wszelkich warunków życiowych, bez których wszelka fotograficzna konstrukcja byłaby skazana na przypadkowość”. Zob. W. BENJAMIN: *Mała historia fotografii*. Przeł. J. SIKORSKI. W: W. BENJAMIN: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996, s. 124; por też W. BENJAMIN: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. J. SIKORSKI. W: W. BENJAMIN: *Anioł historii...*, s. 174.

<sup>30</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 13–14 (oraz s. 41, 54, 64, 154).

Odniesienie jest niezmiennie i niezależne od okoliczności, w jakich znajduje się *Spectator*, co Barthes z emfazą wyjaśnia:

Można by powiedzieć, że Fotografia zawsze zabiera ze sobą swoje odniesienie: ona i ono, dotknięte tym samym miłosnym lub żalobnym znieruchomieniem, pośród dziejącego się świata. Jedno jest przyklejone do drugiego, całym ciałem, jak skazaniec przywiązany do trupa w pewnych torturach czy jak te pary ryb (chyba rekinów, według Micheleta) płynące w połączeniu, jakby w wiecznym zespoleniu miłosnym<sup>31</sup>.

Fenomen fotografii badacz rozpatruje przede wszystkim na przykładach przedstawiających postaci, co z pewnością wynika z motywacji osobistej, a mianowicie przeglądania zdjęć po śmierci matki, z którą łączyła go — nieukrywana — wyjątkowo bliska więź uczuciowa. Zrazem jednak Barthes wskazuje początki fotografii, która „rozpoczęła się [...] historycznie jako sztuka Osoby: jej tożsamości, jej pozycji [...]”<sup>32</sup>.

Dla Zygmunta zachowane zdjęcia są jedynym materialnym dowodem istnienia rodziców oraz sześciorga starszego rodzeństwa i środkiem poznania najbliższych krewnych. Powieściowa narracja jest nieciągła, ma fragmentaryczny charakter, oddający asocjacyjny tok myśli bohatera:

A ojciec uruchomił w domu laboratorium fotograficzne. Stąd wiem, że Józia, moja najukochańsza siostrzyczka, która miała mnie piastować, nosiła okulary i miała pajęczę nóżki.

s. 12

A Józia, lalka nieduża. Najstarsza z nas. Chudzinka, tak jak i ja zresztą. Widać to wyraźnie na dwóch zdjęciach, odległych od siebie o cztery lata. Ten cudowny zwyczaj mamy, żeby opisywać każde zdjęcie. Jej nienaganna kaligrafia *Józia, czerwiec trzydzieści siedem... Józia, maj czterdzieści jeden*. Chciałbym mieć pióro, którym pisała. Niestety i ono nie przetrwało. Pewnie otrzymała je z ważnej okazji od ojca. Bo pióro to taki intymny prezent. Oczywiście, mógł je

<sup>31</sup> Ibidem, s. 15–16.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 141.

też sprezentować Abraham Goldman, ale to jednak ojciec obdarował nim matkę. Prowadziła rachunkowość, to musiała mieć dobre pióro. Taka kaligrafia wymagała markowego instrumentu.

A Józia, w maju czterdziestego pierwszego, wymagała nowej lalki, bo jej gałgan nie ma lewej nogi. Widać to wyraźnie na zdjęciu, ale dlaczego spostrzegłem to dopiero po wielu latach, nie pamiętam. Nawet to, że zdjęcie sklepiłem z dwóch części, nie może tłumaczyć mojego gapiostwa. A może tym bardziej powinienem dostrzec defekt gałgana.

s. 22–23

Wydawać by się mogło, że Zygmunt uzyskuje wiedzę ułamkową, niedostateczną i niesatysfakcjonującą. Tymczasem nie zebranie pełnego zestawu informacji okazuje się w przypadku oglądania fotografii celem zasadniczym, lecz szansa dotarcia do istoty osoby. Powieściowemu bohaterowi przypisać można (mimo podstawowej różnicy: nie widział nikogo ze swojej rodziny) pragnienie wyjawione przez autora *La chambre claire*, który na określenie zdjęć postaci wprowadził kategorię *wyrazu*, czyli przejawiającej się metafizycznej prawdy:

Jednak, skoro chodzi o osobę — a nie o rzecz — oczywistość Fotografii zyskuje inny wymiar. Zobaczyć sfotografowaną butelkę, gałązkę kosaćca, kurę czy pałac — w tym wszystkim w grę wchodzi tylko rzeczywistość. Ale ciało, twarz, zwłaszcza osoby kochanej? Ponieważ Fotografia *poświadcza* (i na tym polega jej noemat) egzystencję takiej osoby, chciałbym ją odnaleźć całkowitą, to znaczy w jej istocie, „samą w sobie”, poza zwykłym podobieństwem, prawnie funkcjonującym lub dziedzicznym. [...] Tym czymś jest *wyraz*. [...] jest czymś niezwykłym, prowadzącym z ciała do duszy: do małej duszy indywidualnej, zwanej *animula*, dobrej u jednego, u drugiego złej. W ten sposób przebiegałem przez zdjęcia mojej matki, aż doszedłem do krzyku, do kresu wszelkiego języka: „To jest to!”<sup>33</sup>.

Sposób prezentacji zdjęć w powieści poprowadzony został pod wyraźnym wpływem rozpoznań poczynionych przez Rolanda Barthes’a<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 190–191.

<sup>34</sup> O posługiwaniu się przez autora teorią Barthes’a dotyczącą *punctum* w podstawowym znaczeniu, a mianowicie wydobycia szczegółu zwracającego uwagę

Bohatera-*Spectatora* nie interesuje to, co badacz nazwał *studium* fotografii, a zatem obszar związany z kompozycją obrazu, odsyłający jednoznacznie do kodów z zakresu wiedzy i kultury<sup>35</sup>. Zdjęcia, które ogląda Zygmunt, wywołują w nim — jak dzieje się w przypadku tych, które omawiane są w *La chambre claire* — osobiste, głębokie przeżycie, powodowane cechą określoną jako *punctum* — czyli niecelowo ujęty przez *Operatora* element na fotografii, szczególnie przykuwający uwagę *Spectatora*. Opis fotograficznego przedstawienia w *Zimnie*, zawsze szczątkowy, ogranicza się do kilku zaledwie elementów, wskazujących jedynie atrybuty postaci: Józia jest szczupłutka, w okularach i z gałgankową lalką, Piotruś pozuje tylko z sąsiadem Goldmanem, znajdującym w nim pocieszenie po stracie syna Pinchasa, Hania ma piegi na twarzy, Wawrzus w dniu wczesnej komunii nosi płamę po jodynie na rozdartym kolanie, na innym zdjęciu nie Marysia, lecz jej dłoń trzyma wiklinowy kosz z jabłkami, Józio, najmłodszy, „patrzy spode łba, szelmowsko mrużąc oczy” (s. 38), Lena, córka Goldmana, wyróżnia się włosami obciętymi „na Sagankę”.

Status *punctum* jest jednakże złożony, teoretyk w swych rozważaniach wykorzystuje wieloznaczność łacińskiej nazwy:

To słowo odpowiadałoby mi tym bardziej, że odsyła do znaku kropki, a zdjęcia, o których mówię, są rzeczywiście jakby zaznaczone punktami, czasem nawet usiane tymi wrażliwymi miejscami. Bo właśnie te znamiona, te rany są punktami. Dlatego ten drugi element, który narusza *studium*, nazwę *punctum*; albowiem *punctum* to także użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie — ale również rzut kośćmi. *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu *celuje* we mnie [me point — J.T.], ale też uderza mnie, miazdży<sup>36</sup>.

*Punctum* to zatem także instrument nieoczekiwanego oddziaływania *Spektrum*, polega na uruchomieniu ciągu znaczeń: „Dopóki nie ma

---

oglądającego, pisała recenzentka powieści — zob. M. BOCZKOWSKA: *Strzępy fikcji, mozaika pamięci*. „Twórczość” 2007, nr 8, s. 104.

<sup>35</sup> Zob. R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 49–50.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 51–52.

poruszenia wywołanego przez *punctum*, fotografia milczy”<sup>37</sup>. Barthes, objaśniając jego moc, posługuje się figurą rany, która tkwi w fotografii, ale również jest oznaką ugodzonego *Spectatora*: „[*punctum* — B.G.] wybiega ze sceny jak strzała i przeszywa mnie”. Jak pisze dalej, nie da się go wypowiedzieć: „To, co mogę nazwać, nie może mnie w rzeczywistości uderzyć. Niemożność znalezienia określenia, nazwy, jest niewątpliwą oznaką poruszenia”<sup>38</sup>. Objawia się ono w działaniu jako doznanie bólu. Interpretatorzy propozycji Barthes’a przypominają, że grecki odpowiednik *punctum* to *trauma*<sup>39</sup>. Jak zauważył Sławomir Sikora, teoretyk już wcześniej, w artykule *Le message photographique* podjął kwestię związku fotografii i traumy, ale wówczas traumatyczności fotografii nie wiązał inherentnie z jej istotą, tylko z tematem przedstawienia i z uwikłaniem w kod retoryczny, szerzej: w kulturę, a zatem odnosił ją do sfery, którą później nazwał *studium*<sup>40</sup>. Tymczasem w *Świetle*

<sup>37</sup> Zob. M. MICHAŁOWSKA: *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*. Kraków 2004, s. 215.

<sup>38</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 96.

<sup>39</sup> Zob. V. BURGİN: *Re-reading Camera Lucia*. In: IDEM: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London 1987, s. 87; zob. też M. MICHAŁOWSKA: *Niepewność przedstawienia...*, s. 150, za którą odsyłam do Burgina.

<sup>40</sup> Barthes pisał w artykule: „Truly traumatic photographs are rare, for in photography the trauma is wholly depended on the certainty that the scene ‘really’ happened: *the photographer had to be there* (the mythical definition of denotation). Assuming this (which, in fact, is already connotation), the traumatic photograph (fires, shipwrecks, catastrophes, violent deaths, all captured ‘from life as lived’) is the photograph about which there is nothing to say; the shock-photo is by structure insignificant: no value, no knowledge at the limit no verbal categorization can have a hold on the process instituting the signification”. R. BARTHES: *The Photographic Message*. In: IDEM: *Image — Music — Text*. Transl. S. HEATH. [London] Fontana Press, 1977, s. 30–31. (Pierwodruk: R. BARTHES: *Le message photographique*. „Communications” 1961, nr 1). „Prawdziwie traumatyczne zdjęcia są rzadkie, ponieważ w fotografii trauma całkowicie zależy od pewności, że scena »rzeczywiście« się zdarzyła: *fotograf musiał tam być* (mityczna definicja denotacji). Przyjmując to (co w rzeczywistości jest już konotacją), fotografia traumatyczna (pożary, klęski, katastrofy, gwałtowna śmierć, wszystko to, co chwymane z »prawdziwego życia«) jest fotografią, o której nie da się nic powiedzieć; fotografia szokująca na mocy struktury jest nieznacząca: żadna wartość, żadna wiedza, a w końcu żadne kategorie werbalne nie są w stanie uchwycić procesu instytucjonalizacji znaczenia”. Tłum. za: S. SIKORA: *Fotografia. Między dokumentem...*, s. 83.



obrazu traumę przypisuje samemu zdjęciu, przeżywanemu jako porażenie (*trauma*)<sup>41</sup>.

Powieść Piotra Czakańskiego, pomyślana jako monolog pozostającego prawie przez całe życie samotnym bohatera, ukazuje zawile, wielorakie pole aktywności *punctum*. „Przytoczyć przykłady *punctum* to znaczy w pewnym sensie *odstąpić się*” — powiada Barthes<sup>42</sup>. Bohater *Zimna*, zawsze zdystansowany wobec swoich pracowników, nieodpowiadający (lub raczej nieumiejący odpowiedzieć) na okazywaną mu miłość kobiety, którą jest nawet zainteresowany, rezygnujący z założenia rodziny, ujawnia — jedyne bodajże — emocje i trwałe więzi: z osobami widniejącymi na zdjęciach. To dla Józi dorosły Zygmunt kupuje piękne zabawki i obdarowuje nimi dzieci swoich pracowników oraz sieroty z przyklasztornej ochronki. Podczas swych wakacyjnych wyjazdów marzy, aby z Wawrzkiem, który chciał zostać księdzem i biegł nocą po sadzie za Jezusem, broić w hotelowych korytarzach, burząc spokój nobliwych turystów z Niemiec. Złość na jego śmierć objawia wykrzykiwanymi w myślach obelgami: „Faszystowskie psie kutasy... zamordowały kapłana” (s. 32). Wie również, że mógłby zawrzeć układ z Józiem, z którym biłby się ze szkolnymi kolegami za obrażanie rodziców. Wyobraża sobie piękny wiosenny dzień, spędzony na łące tylko z zajmującą się nim Leną.

*Punctum* zakłada relację zwrotną, jest wypadkową „siły ekspansji” *Spektrum* i elementu dodanego przez *Spectatora*, choć zarazem — jak twierdzi Barthes — już istniejącego na zdjęciu, jednakże nieznaczącego dla innych. Sprawia, że osoby, które obejmuje nim oglądający, zyskują życie poza fotograficznym kadrem<sup>43</sup>. „[Zdjęcie — B.G.] ożywia mnie, a ja też użyczam mu życia. Bo tak muszę nazwać siłę przyciągania, która sprawia, że zdjęcie istnieje: *ożywianie*”<sup>44</sup> — uwagi teoretyka można odnieść do bohatera powieści, który wprowadza postacie z fotogra-

---

<sup>41</sup> Zob. S. SIKORA: *Fotografia. Między dokumentem...*, s. 82–85. Sięgając do pojęć Lacanowskiej psychoanalizy, lekturę książki Barthes’a przedstawiła (za Seanem HOMEREM: *Jacques Lacan*. London—New York 2005) Marta Koszowy: *Fotografia i literatura. Między fenomenologią a psychoanalizą...*, s. 57–61.

<sup>42</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 80.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 104.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 40.



fii w określone sytuacje, co więcej, przypisuje im uczucia, dyspozycje mentalne, nadaje im charakterystyczną osobowość. Indywidualizując każdą z osób, kreuje jednocześnie obraz rodzinno-sąsiedzkiej wspólnoty. W wyobraźni gromadzi wszystkich (także Goldmana i Lenę) na prowadzonej przez ojca codziennej wieczornej modlitwie za chorego na wodogłowie Piotrusia. Goldmana, przebranego za Świętego Mikołaja, widzi w scenie rozdawania prezentów, kiedy zostaje rozpoznany przez cudownie w tym momencie uzdrowionego brata. W Marysi (niewidocznej w pełni na żadnym zdjęciu) dostrzega fizyczne podobieństwo do ojca. Zna sekrety Hani, mającej kompleksy i potajemnie czytającej pod kołdrą książki. Zminimalizowana deskrypcja fotografii paradoksalnie przekształca się w opowieść, złożoną z sekwencji komponowanych przez porządek oglądania. Niektóre fragmenty mają jedynie wyobrażony status, co jest *explicite* sygnalizowane w narracji. Niemniej sposób ich prezentacji nosi cechy opisu, którego załączkiem mogłaby być fotografia, jak w następującym przypadku:

I jeszcze taki obrazek przywołuję z wyobraźni. Upalny niedzielny wieczór, owocowe wino w karafce, na ganku ojciec prowadzi ożywioną dyskusję ze starym Goldmanem. Planują rozbudowę tartaku. Wybuchy beztróskiego śmiechu świadczyły, że interes się opłaci. Będą powiększać suszarnie, wybudują dla nowej maszyny kolejny barak, w sąsiedniej wsi poszukają nowych robotników. Praca pójdzie tylko na dwie zmiany, bo jazgot rżniętych na deski bali męczy w nocy znienacka, a piła ma ogromną siłę, lepiej nie kusić losu, ostrożności nigdy za wiele. Wizja rządowego zlecenia na tarcicę, potrzebną do budowy wielkiej wodnej zapory, nie wygra z widokiem okaleczonych robotniczych rąk.

s. 50

Zygmunt kreuje także wycinki własnej biografii, lokując siebie w świecie, który skonstruował na podstawie fotograficznych przedstawień. Narracja *Zimna* obejmuje wówczas segmenty dotyczące wyobrażanej przez bohatera przyszłości, która zaznaczona została odpowiednimi czasownikami modalnymi oraz użyciem trybu przypuszczającego. Ten tryb wprowadza plan marzeń, w których zbiegają się fantazje erotyczne i wojenna trauma:

I jak ja mam nie chcieć marzyć o majowej łące czterdzieści siedem, gdzie z Leną zbierałbym żabki. Lena Pedagog, ucząc mnie liczenia, na razie do dziesięciu, tłumaczy, co to skrzek, i że małe żabki wyra-  
stają czasem na skrzeczące ropuchy. [...] To za sprawą Leny przyno-  
szę do domu bukiety i wiedzę o polnych kwiatach. Szczerze mówiąc,  
powinna mi darować kucia łacińskich nazw, ale jeżeli mam ćwiczyć  
umysł, to zgoda. Mógłbym dzięki temu spędzać z nią więcej czasu  
na łące. Może nawet udałoby się ją uprosić, byśmy razem zasnęli.  
Z początkiem maja chłód mógłby jeszcze ciągnąć z ziemi, więc opa-  
tulilibyśmy się wełnianym kocem. Może pozostawionym nam przez  
wyzwalających nas żołnierzy. Puk. Puk! Wtulam swoje wymarzone  
trzyletnie stopki w nastoletnie uda Leny i zasypiam w spokoju. Lena  
nasłuchuje mojego oddechu. Naciąga na moją głowę koc. Czuję jego  
wilgoć, ale jestem bezpieczny. Dopiero wtedy zrozumiałbym, że  
wojna nie wróci.

s. 42

oraz wydarzenia, które mogłyby być prawdopodobne:

*Pieprzę was wszystkich, rzuciłbym na odchodnym, wybiegając ze  
szkoły. Za mną musiały biec Józio, bo ostatecznie przy jego poro-  
dzie dostało się mamie. Oczekiwałam także od Józia wstawienic-  
twa przed rodzicami. Zabroniłbym mu paplać, o co poszło. Wymu-  
siłbym na nim zeznanie, że synalek gminnego sekretarza uwłaczał  
Matce Bożej. A rodzina wie, jakim kultem ją darzę. To proste jak  
słońce, że dzieci chronią rodziców. Nawet kłamiąc w żywe oczy.*

s. 48

Zastosowane w narracji różne formy czasowe czasowników potwier-  
dzają łączenie przez opowiadającego niejednorodnych porządków tem-  
poralnych i ontologicznych. Marzenia i przypuszczenia nie dotyczą  
jednak fotograficznych przedstawień, lecz istnieją jako odrębne sfery  
doświadczenia bohatera. Czas konstytuujący się w związku z ogląda-  
nymi zdjęciami przybiera dla bohatera formę palimpsestową (na kon-  
struowaną ze zdjęć przeszłość nakłada się wyobrażana i pożądana przy-  
szłość), zniesienie logiki czasu historycznego skutkuje zachodzeniem  
na siebie warstw zdarzeniowych o odmiennym statusie ontologicznym,  
lecz o takiej samej intensywności oddziaływania. Przeżycie fotografii

prowadzi nie tyle do doznania obecności przedmiotu ich odniesienia, ile do unaocznienia upływu czasu.

Oddziaływanie tego — być może najważniejszego — fotograficznego przekazu Barthes porównuje do efektu halucynacji:

Fotografia staje się więc dla mnie dziwnym *medium*, nową formą halucynacji: fałszywą na poziomie postrzegania, prawdziwą na poziomie czasu. Halucynacją umiarkowaną, w pewnym sensie skromną, *podzieloną* (z jednej strony „nie ma tego tutaj”, z drugiej: „ale to naprawdę było”): szalony obraz, *ocierający się* o rzeczywistość<sup>45</sup>.

Ustanawianą przez fotografię prawdą nie jest uobecnienie odniesienia, lecz usytuowanie odniesienia na osi czasu — w taki sposób, że wyznaczony zostaje mu przedział między terażniejszością: „nie ma tego”, a przeszłością: „to było”. Marianna Michałowska, odwołując się do poglądów Husserla, dookreśla intuicje badacza dotyczące doświadczenia czasu w fotografii. Składa się na owo doświadczenie retencja (konstytucja sensu, umożliwienie rozpoznania przedmiotu) oraz przypomnienie wtórne (świadomość, że to, co zostało sfotografowane, już nie istnieje). Michałowska rozważa sposób ich funkcjonowania:

Co jest punktem źródłowym fotografii, momentem, od którego zaczyna istnieć obiekt świadomości? Niewątpliwie jest to „teraz” zamknięte w obrazie fotograficznym. Znów jednak okazuje się, że to „teraz” istnieje w dwóch co najmniej wersjach. Jedno „teraz” (retencjonalne) dotyczy naoczności spostrzegania [...]. „Teraz”, do którego odtworzenia dążymy, oglądając fotografię, czyli uobecnienie, jest czymś, co dokonuje się w różnym tempie. [...] To, co uobecniam, się nie zmienia, zarazem do ciągu odtworzeń dołączam wciąż nowe uobecnienia. Żadne z „teraz”, o których piszę, nie może istnieć samodzielnie<sup>46</sup>.

W fotografii bowiem — kontynuuje — poza naocznością spostrzeżenia, a zatem naocznością terażniejszości, istnieje naoczność prze-

<sup>45</sup> Ibidem, s. 204–205.

<sup>46</sup> M. MICHAŁOWSKA: *Niepewność przedstawienia...*, s. 183.

szłości, czyli naoczność *Operatora* oraz naoczność kamery, które mają charakter rozciągliwy. Dla Edmunda Husserla naoczność jako pełna obecność nie jest nigdy czymś istniejącym tylko w jednym momencie, lecz składa się z różnych sposobów funkcjonowania czasu w świadomości podmiotu:

W tym samym immanentnym odcinku czasu, w którym się ono [uobecnienie — B.G.] rzeczywiście dokonuje, możemy „swobodnie” pomieścić większe lub mniejsze fragmenty uobecnianego procesu wraz z ich *modi* przemijania<sup>47</sup>.

Kwestie czasu uobecnianego w fotografii Michałowska zamyka jednoznaczłą konkluzją:

Jeśli w przybliżeniu udało się określić sposób, w jaki funkcjonuje w fotografii zasada retencyjności, to okazuje się, że właściwą naocznością jest w fotografii świadomość przemijania<sup>48</sup>.

Wywód badaczki pozostaje w związku z tezami autora *Światła obrazu*, że czas fotografii najlepiej oddaje aoryst (jak przypomina tłumacz: „czas przeszły dokonany oznacza czynność spełnioną, jednorazową, ale nie określa bliżej jej skutków, czy trwają one nadal, czy nie”)<sup>49</sup>. Doświadczenie czasu, ewokowane przez zdjęcia, jest dla Barthes’a kolejnym przejawem *punctum*. Píše z perspektywy osobistych przeżyć:

Wiem teraz, że istnieje inne *punctum* (inny „stygmat”) niż „szczegół”. Tym nowym *punctum*, nienależącym do formy, lecz do intensywności — jest Czas, rozdzierająca przesada noematu — „to było”, które stanowi jego czyste przedstawienie. [...] Zauważam ze zgrozą ten czas przeszły-przyszły, którego stawką jest śmierć. Dając mi absolutną przeszłość pozy (aoryst), fotografia mówi mi o śmierci w czasie przyszłym. [...] Tego typu *punctum*, mniej czy bardziej ukryte pod

---

<sup>47</sup> E. HUSSERL: *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*. Przeł. J. SIDOREK. Warszawa 1989, s. 72.

<sup>48</sup> M. MICHAŁOWSKA: *Niepewność przedstawienia...*, s. 186.

<sup>49</sup> O. JUREWICZ: *Gramatyka historyczna języka greckiego*. Warszawa 1999, s. 268.

obfitością i różnorodnością zdjęć aktualnych, można odczytać bezpośrednio w zdjęciu historycznym. Występuje w nim zawsze sprawowanie Czasu: to jest już martwe i to dopiero umrze<sup>50</sup>.

Rozpoznaje, że znalezione w czasie przeżywania żałoby zdjęcie matki, przedstawiające ją jako małą dziewczynkę, złudnie (tylko powierzchownie) pozwala dostrzec obraz (*wyraz* — według niego) jej samej, a naprawdę każe myśleć mu o fakcie, że „ona umrze” i że teraz jej już nie ma.

Pozytywny przekaz fotografii sprowadza badacz do uwagi: „Ważne jest, że zdjęcie ma siłę potwierdzania i że potwierdzenie Fotografii odnosi się nie do przedmiotu, lecz do czasu”<sup>51</sup>. Marianna Michałowska wyjaśnia, że fenomenologiczne ujęcie rozróżnia noematy (przedmioty myślenia) fotografii: jeżeli ogląd fotografii zmierza do wychwycenia w niej nie aspektu czasowego, lecz reprezentacji, noematem staje się nieobecność obiektu ze zdjęcia. Patrzenie reprezentujące

Zmierza bowiem do innego celu, nie tyle chce wypełnić znaczenie przedmiotu, co przywrócić przedmiot w źródłowym spostrzeżeniu, chce przenicować czas, by przedmiot sfotografowany stał się „jak gdyby” obecny. Patrzymy na czas i jego uobecnienie niejako z zewnątrz. Jednak kolejne uobecnienia zawsze odsyłają nas będą do tego, co było dane „źródłowo”. Również w tym wypadku będziemy mieli do czynienia z aktem intencjonalnym nastawionym ku czemuś. Tym czymś nie będzie jednak obecność, lecz nieobecność. Poszukiwane przez nas wypełnienie obecności jest bowiem stanem niemożliwym do osiągnięcia<sup>52</sup>.

Posłużenie się kontekstem dociekań fenomenologicznych (w wariacie Barthes’a i w wariacie Husserla) pozwala na dokonanie pełniejszej lektury powieści Piotra Czakańskiego. Fotograficzne wizerunki nie tylko dają bohaterowi *Zimna* możliwość obcowania z najbliższymi. Noemat fotografii, objawiany przez porządek temporalny, jaki wnoszą

---

<sup>50</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 168, 171.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>52</sup> M. MICHAŁOWSKA: *Niepewność przedstawienia...*, s. 187.

oglądane zdjęcia, powoduje nade wszystko stałe doznawanie nieodwracalnej straty: braku biologicznej rodziny, braku części własnej biografii, która mogłaby być dzielona z osobami, których istnienie poświadczają fotograficzne przedstawienia. Noematem fotografii w *Zimnie* jest utracone dzieciństwo. Już przy prezentacji pierwszego zdjęcia (Józi z uszkodzoną lalką) w wypowiedzi bohatera pobrzmiewa świadomość tego, co Barthes nazwał „sprasowaniem Czasu”:

Nie, żebym uciekał w projekcję przyszłości mego rodzeństwa. Mamił się wyobrażeniami o detalach ich życia. Brnął w opisy przejawów ich dorosłości. Dopasowywał im profesje, kroił garnitury na miarę swych kompleksów. Nigdy, przenigdy nie zdradziłem pokoku naszego dzieciństwa. Stałem w nim razem z nimi, chociaż byli wymordowani.

s. 23

Zdjęcia ranią, są traumą, naznaczającą całe życie Zygmunta. „Trauma to zawieszenie języka, zablokowanie znaczenia” — głosi Barthes we wczesnym artykule<sup>53</sup>. W *Świetle obrazu* nie opisuje ani fotografii, ani traumy:

Oto znów zdjęcie z Ciepłarni. Jestem sam wobec niego, z nim. Koło się zamknęło, nie ma wyjścia. Cierpię w znieruchomieniu. Sterylna, okrutna niemożność: nie mogę *przekształcić* mego zmartwienia, nie mogę odwrócić wzroku. Żadna kultura nie przychodzi mi z pomocą, bym mógł wypowiedzieć to cierpienie, które przeżywam jako skróczoność obrazu (dlatego, pomimo kodów, nie mogę czytać zdjęcia). Zdjęcie, moje Zdjęcie, jest poza kulturą: gdy jest bolesne, nic nie może przekształcić smutku w żalobę<sup>54</sup>.

Poddawany sile fotograficznych obrazów, bohater *Zimna* nie opowiada o traumie wprost, wskazuje jedynie *punctum*:

Józia to lalka nieduża. Zawsze jakoś tak o niej myślę. To za sprawą o niej wspomnienia, w sklepach z zabawkami przeżywam napady

<sup>53</sup> „The trauma is a suspension of language, a blocking of meaning”. R. BARTHES: *The Photographic Message...*, s. 30.

<sup>54</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 160.

melancholii, nawet jeśli to brzmi staroświecko. Potem sięgam po gotówkę i kupuję, kupuję zabawki dla dzieci swoich pracowników, albo też dla ich wnuków.

s. 19

Józiu nieduża, o pajęczych nóżkach i ramkach okularów ze srebrnego drutu, skradzionym ci prezencie od Goldmanów, który nim miał spocząć na Józi nosie, został wypatrzony w Wiedniu na Mariahilfer Strasse i stamtąd wysłany do Galicji, by obdarowana w dziewiąte urodziny lepiej mogła widzieć, co się dzieje na końcu sadu.

Nie miałem wyjścia, musiałem wymyślić sposób rozdawania prezentów. Boże Narodzenie odpadało, byłem wtedy nie do życia.

s. 20

Naznaczenie traumą przez zdjęcie nieżyjących bliskich, a nie przez wydarzenia z Historii<sup>55</sup> stanowi chyba o wyjątkowości powieści Czaikańskiego. „Traumatyczną” interpretację utworu dobrze uzasadnia Barthes’owskie rozumienie *punctum* jako rany-traumy zdjęcia, komentowane przez Sławomira Sikorę następująco:

to nie zarejestrowany uraz, trauma, powoduje, że zdjęcie jest traumatyczne. To raczej samo zdjęcie, naocznie doświadczony zatrzymany „złodowaciały czas przeszły”, czas, którego nie da się „rozwinąć”, który opiera się narracji, przeżywany jest jako trauma, jako rana<sup>56</sup>.

Traumę wywodzącą się z rozpoznania nieodwołalności upływu czasu sygnalizuje formuła, którą bohater rozpoczyna swoją opowieść, umieszczając to, co utracone, w mitycznym porządku, nieosiągalnym z pozycji wyznaczonej jego biografią:

Moje dzieciństwo mogło trwać w biblijnym świecie... Rodzice Józef i Maria, stary Goldman i jego żona Sara. Będę więc twierdził, że nosił

---

<sup>55</sup> Polemizuję z tezą autorki recenzji powieści Agnieszka Nęcką, która traumę bohatera przypisuje jego „(po)-wojennej biografii” — zob. A. NĘCKA: *Fotograficzne strzępy*. „Opcje” 2007, nr 1, s. 103.

<sup>56</sup> S. SIKORA: *Fotografia. Między dokumentem...*, s. 84–85.

imię Abraham, chociaż wiem, że Shlomo. Na odwrocie zdjęcia, na którym ojciec pije deskę z Goldmanem, charakterem pisma mojej mamy napisano *Józef i Shlomo Goldman, maj trzydzieści trzy*.

s. 15

Niejednoznaczność fotografii (złożoność *punctum*) objawia się w paradoksie, uchwyconym w powieści: im bardziej w fotografii pokładamy nadzieję, że przybliży nas do odniesienia, tym dotkliwiej zostajemy uświadomieni o jego aktualnej nieobecności.

#### 4

*Zimno* pozornie tylko przybiera formę powrotu pamięcią do dzieciństwa i wskrzeszania dzięki zachowanym fotografiom odległej przeszłości — odpowiednie przykłady znaleźć można choćby w prozie Witolda Zalewskiego (*Fotografia* z tomu *Zaciemnienie*), Wiesława Myśliwskiego (*Widnokrag*), Stefana Chwina (*Krótką historią pewnego żartu*), Aleksandra Jurewicza (*Pan Bóg nie słyszy głuchych, zapiski Życie i liryka*), Jacka Dehnela (*Lala*). Po trosze, jedynie przez tematyczny i konstrukcyjny kontekst, przywołuje w lekturze także utwory, których autor-narrator na podstawie ocalałych lub też odnajdywanych czy gromadzonych pamiątek odtwarza rodzinną historię, a zarazem odnajduje i konstytuuje swoją tożsamość — jak to uczyniła choćby Iwona Smolka (*Dom żywiołów*), Joanna Olczak-Ronikier (*W ogrodzie pamięci*), Bogusława Latawiec (*Kochana Maryniuchna*), Agata Tuszyńska (*Rodzinna historia lęku*) czy Paweł Huelle (*Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*)<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> O innych funkcjach (zwłaszcza w odniesieniu do sposobu prowadzenia narracji) rodzinnych fotografii pisał Cezary Zalewski. Zauważał między innymi: „Cel zawsze jest ten sam: dynamiczne przedstawienie pozwala na rozleglejszą i bardziej bezpośrednią penetrację tych doświadczeń, które wydawały się niemożliwe do odtworzenia. W efekcie bowiem lektura fotografii stwarza nie tylko opowieść, ale przede wszystkim jej bohaterów, których kreacje stają się coraz pełniejsze”. C. ZALEWSKI: *Opowieści z albumu. Narracyjna funkcjonalizacja fotografii w autobiogra-*



Chociaż książka Czakańskiego do pewnego stopnia wpisuje się w konwencję (autobiograficznej) powieści wspomnieniowej, której podstawą konstrukcyjną zazwyczaj również jest oglądanie zdjęć i prezentacja (niejednokrotnie opornego) odczytywania utrwalonych na nich przedstawień, to jednak zarówno jej „autobiograficzność”, jak i „wspomnieniowość” są ułomne; i bynajmniej nie ze względu na — oczywistą — różnicę, a mianowicie fikcyjność postaci bohatera-narratora i fikcyjność konstruowanych przez niego wydarzeń. Jeżeli autobiografia, prowadzona zwłaszcza wobec „znaczących innych”<sup>58</sup> ma być poszukiwaniem swoich korzeni i własnego miejsca w historii<sup>59</sup>, to — fikcjonalna — narracja bohatera *Zimna* ukazuje poczucie przynależności do tych innych, którzy zostali jedynie stworzeni z fotografii mocą wyobraźni. Przeszłość nie jest wskrzeszana z pamięci, lecz jest tworzona na podstawie fotograficznych obrazów. Powieść ukazuje upragniony, ale wyimaginowany powrót do dzieciństwa unicestwionego, niezaistniałego. Powstaje autobiografia kaleka, o statusie wariantu, albowiem opiera się na braku pamięci o rodzinnym domu i najbliższych krewnych. Jej powstanie wywodzi się z dramatycznego „nie-przeżycia” dzieciństwa w kręgu osób i w świecie, oglądanych na zdjęciach. Dlatego też *Zimno*, czytane w porządku autobiograficznym, eksponuje poczucie nieprzynależności bohatera do świata, co dodatkowo wzmocnione zostało wymuszonym powojenną historią przesiedleniem do Austrii, jawiącym się jako drugie wygnanie z domu. Figurą autobiografii bohatera jest zatem grób, otwierający i zamykający powieściową narrację: ten, w którym się urodził wśród

---

fiach rodzinnych. W: IDEM: *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. Kraków 2010, s. 230.

<sup>58</sup> Wykorzystuję tutaj dotyczące tożsamości nowoczesnej założenia Charlesa TAYLORA: *Etyka autentyczności*. Przeł. A. PAWELEC. Kraków 1996, s. 32–33. Swoją koncepcję kanadyjski filozof rozwinął w książce *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI i in. Oprac. naukowe T. GADACZ. Warszawa 2001 (zwłaszcza w rozdziale pt. *Tożsamość i dobro. Podmiotowość w przestrzeni moralnej*).

<sup>59</sup> Pisałam o tym — w nieco innej, albowiem tożsamościowej — perspektywie, analizując książki H. Malewskiej *Apokryf rodzinny*, J. Olczak-Ronikier *W ogrodzie pamięci* i A. Tuszyńskiej *Rodzinna historia lęku* — zob. B. GONTARZ: *W poszukiwaniu tożsamości — współczesna polska saga rodzinna*. W: *Ku antropologii rodziny*. Red. i wstęp L. ROŻEK. Częstochowa 2009.

zmarłych rodziców i rodzeństwa, i ten, do którego zmierza wyobrażnią jako pozbawiony nadziei na wyleczenie z białaczki pacjent hospicjum:

Grób będzie w kwaterze sąsiadującej z kwaterą izraelitów [na wie-  
deńskim Cmentarzu Centralnym — B.G.], bo wracam do domu. [...] Umieranie zacznę od zawieszenia akwareli *Matka i dziecko* sygnowa-  
nej S.10 przez dwudziestoletniego artystę [Egona Schielego, austria-  
ckiego malarza urodzonego w Tulln, gdzie powieściowy bohater pro-  
wadził tartak — B.G.]. Znowu będzie marzec i ledwo co zadomowi się  
tysiąc dziewięćset czterdziesty czwarty... zastygająca mamusia, lód  
w kałużach będzie trząsł pod naporem kopyt szarych koni, zacznę  
bieg przez rozmokłe pole, powróci mecząca świadomość zakazu płą-  
czu, będę słyszał głuche słowa szczerzej modlitwy różańcowej, intono-  
wanej przez wieśniaków za spokój duszy wymordowanych rodzin.

s. 74

Powieść Piotra Czakańskiego można — i należy — odczytywać  
w innej jeszcze perspektywie: przez odniesienie do autentycznych  
wydarzeń i realnych osób, którym *Zimno* jest dedykowane.

Punktem wyjścia staje się w tym przypadku kategoria pamięci, za-  
adaptowana w naukach humanistycznych, zwłaszcza w historiografii<sup>60</sup>.  
Teoretycy historii mówić zaczęli o „przeformułowywaniu dotychczas-  
sowej opozycji pamięć — historia”<sup>61</sup>, o „głębokiej modyfikacji statusu

<sup>60</sup> Zob. wybrane przykłady z ogromnej literatury przedmiotu: P. NORA: *Czas  
pamięci*. Przeł. W. DŁUSKI. „ResPublica Nowa” 2001, nr 7; *Pamięć, etyka i historia.  
Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*. (Antologia przekładów).  
Red. i wstęp E. DOMAŃSKA. Poznań 2002; „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2003,  
nr 1—2, 3—4 (oba numery poświęcone kategorii pamięci i historii); F. ANKERSMIT:  
*Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*. Przeł. M. ZAPĘDOWSKA. W: F. ANKER-  
SMIT: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. i wstęp  
E. DOMAŃSKA. Kraków 2004; E. DOMAŃSKA: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*.  
Poznań 2005; EADEM: *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej huma-  
nistyce*. Poznań 2006; P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI.  
Kraków 2006; *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze pol-  
skiej XX i XXI wieku*. Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Wstęp H. GOSK. Warszawa 2006;  
*Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*. Red. B. KORZENIEWSKI. Poznań 2007; *Teo-  
ria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. DOMAŃSKA.  
Poznań 2010.

<sup>61</sup> F. ANKERSMIT: *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości...*, s. 373.

i wzajemnych stosunków historii i pamięci”<sup>62</sup>, czego najbardziej widocznym znakiem jest wprowadzenie indywidualnej i prywatnej domeny pamięci do zbiorowego, instytucjonalnego dyskursu historii. Historycy włączają pamięć do swoich badań, podkreślając, że „Historia i pamięć nie powinny być ani przeciwstawiane sobie w ramach binarnych opozycji, ani mylone ze sobą”<sup>63</sup>, albowiem obie mają charakter społeczny.

Nowoczesna pamięć jest przede wszystkim pamięcią archiwalną. W całości opiera się na materialności śladów, bezpośredniości danych, widzialności obrazu<sup>64</sup>.

— zauważa współczesny francuski historyk Pierre Nora. Wskazuje zarazem odwrotnie proporcjonalną relację między zwiększającą się liczbą *lieux de mémoire* (miejsc pamięci, które rozumie jednocześnie funkcjonalnie i symbolicznie, jako różnorodne praktyki upamiętniania) i zmniejszającą się — dawniej naturalną i spontaniczną — potrzebą pamięci środowiskowej (rodzinnej, etnicznej, narodowej). Diagnostuje nową sytuację następująco:

Nasze zainteresowanie *lieux de mémoire*, w których krystalizuje się i skrywa pamięć, pojawiło się w określonym momencie historycznym, w punkcie zwrotnym, w którym świadomość zerwania z przeszłością łączy się z poczuciem, że pamięć została rozbita — rozbita jednak w taki sposób, że stawia ona problem ucieleśnienia pamięci w pewnych miejscach, w których wciąż trwa poczucie historycznej ciągłości. Istnieją *lieux de mémoire*, miejsca pamięci, ponieważ nie ma już *milieux de mémoire*, rzeczywistych środowisk pamięci<sup>65</sup>.

Współczesne *lieux de mémoire* wiąże z wymienianiem się zadań oraz funkcji historii i pamięci, które zarazem wzajemnie determinują swoje istnienie, czym tłumaczy ich niejednorodny status:

---

<sup>62</sup> P. NORA: *Czas pamięci...*, s. 41. Zob. również IDEM: *Miedzy pamięcią a historią. Les Lieux de Mémoire*. [Brak tłum.]. „Tytuł Roboczy: Archiwum” 2009, nr 2, s. 4–5.

<sup>63</sup> D. LaCAPRA: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. Bojarska. Kraków 2009, s. 89–90.

<sup>64</sup> P. NORA: *Miedzy pamięcią a historią...*, s. 7.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 4.

*Lieux*, o których mówimy, są zatem wymieszane, hybrydyczne, zmutowane, równie silnie związane z życiem i śmiercią, czasem i wiecznością, owinięte wstęgą Möbiusa tego, co zbiorowe, i tego, co jednostkowe, *sacrum* i *profanum*, tego, co stałe, i tego, co ruchome<sup>66</sup>.

Na tezach Pierra Nory o splocie pamięci i historii w *lieux de mémoire* oparła między innymi swoje analizy kategorii postpamięci Marianne Hirsch. Postpamięć odnosi badaczka do szczególnego doświadczenia przeszłości przez drugą generację, czyli następne pokolenie tych, którzy uczestniczyli w wydarzeniach. Chociaż postpamięć dotyczy przede wszystkim dzieci ocalonych z Holocaustu, badaczka zakłada, że kategorią tą można objąć pamięć każdej drugiej generacji, odnoszącą się do kulturowych lub zbiorowych traumatycznych przeżyć i doświadczeń<sup>67</sup>. Postpamięć zakłada wydarzenie o charakterze traumatycznym, trudnym lub niemożliwym do bezpośredniego wypowiedzenia, wydarzenie rozświetlające się kolejnym pokoleniom dzięki zachowanym materialnym pamiątkom i dzięki zewnętrznemu kontekstowi: cudzym wspomnieniom, narracjom historycznym, dokumentom, literaturze i filmom. Hirsch odwołuje się zwłaszcza do prywatnych fotografii, przedstawiających świat, którego już nie ma, świat sprzed Zagłady. To one w dobitny sposób objawiają przerwę, wyrwę, nieciągłość między współczesną teraźniejszością i przeszłością. Jak pokazuje, na wyeksponowaniu oczom zwiedzających ogromnej ilości zdjęć w pomieszczeniu nazwanym „Wieżą Twarzy” oparta jest siła przekazu w Muzeum Pamięci Holocaustu w Waszyngtonie, fotografie między innymi zamieszczane są w *yizker books*, księgach upamiętniających nieistniejące żydowskie społeczności z wiosek i miast unicestwionych przez nazistów, na podstawie fotografii ofiar Holocaustu tworzone są prace artystyczne (na przykład dzieła Christiana Boltanskiego) czy utwory literackie (Henriego Raczymowa *Tales of Exile and Forgetting*)<sup>68</sup>. Marianne Hirsch wyjaśnia:

---

<sup>66</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>67</sup> M. HIRSCH: *Mourning and Postmemory*. In: EADEM: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge 2002, s. 20.

<sup>68</sup> M. HIRSCH: *Past Lives*. In: EADEM: *Family Frames...*

postpamięć różni się od pamięci generacyjnym dystansem i od historii głęboko osobistym stosunkiem. Postpamięć jest mocną i specyficzną formą pamięci, ponieważ jej związek z przedmiotem lub ze źródłem odbywa się nie poprzez wspomnienie, lecz zaangażowanie wyobraźni i kreację<sup>69</sup>.

Materialne źródła stają się jedynymi śladami potwierdzającymi istnienie tych, którzy już nie żyją, a pozostają w pamięci (indywidualnej lub zbiorowej) dzięki różnym narracjom o przeszłości. Z fotograficznej pasji Józefa Ulmy powstał zbiór unaoczniający rodzinę i jej zwyczajne życie. *Zimno* – powieść z początku kolejnego wieku, z następnej epoki generacyjnej można odczytywać w perspektywie postpamięciowej narracji, która – podobnie jak pamięć i historia – także ma wymiar społeczny. Kategoria postpamięci pozwala dojrzeć w książce świadectwo spotkania z przeszłością; nierekonstruuje zdarzeń, lecz prezentujące wspólnotę doświadczenia „niepokojąco swojskiego i zarazem obcego, niezrozumiałego”<sup>70</sup>. Cechę obcości i niezrozumiałości, a jednocześnie dotkliwości prawdy tego, co się kiedyś wydarzyło, narracja *Zimna* podziela z utworami przedstawiającymi doświadczenie Zagłady „z drugiej ręki”, przez pamięć zapośredniczoną. Monolog bohatera naznaczonego traumą pustki (nieobecności rodziny, pozbawienia świata, który został przemocą zniszczony i nie może zostać odbudowany, poczucia wyobcowania i wygnania) oraz kierowanego potrzebą przywrócenia – choćby tylko w estetycznym przeżyciu – utraconej rzeczywistości zawiera elementy konstytuujące narracje „dzieci ocalonych z Holocaustu”, charakteryzowane przez Marianne Hirsch:

Ten stan wygnania z przestrzeni tożsamości, to rozproszone doświadczenie są charakterystyczną cechą postpamięci. Przynosi ona swoje własne gatunki narracyjne oraz formy estetyczne i w ten sposób pozwala nam powrócić, z nieco innej strony, do fotograficz-

---

<sup>69</sup> „postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation”. M. HIRSCH: *Mourning and Postmemory...*, s. 22.

<sup>70</sup> M. HIRSCH: *Past Lives...*, s. 267.

nej estetyki postpamięci — fotograficznej zdolności sygnalizowania braku i straty, i, jednocześnie, uobecniania, odbudowywania, scalania, przywracania do życia<sup>71</sup>.

„Wspólnotę doświadczenia” z utworami przekazującymi pamięć katastrofy Holocaustu zakreśla ponadto dedykacja *Zimna* wszystkim trzem rodzinom — ofiarom hitlerowskiej zbrodni.

Ze względu na podjęty temat i próbę skonstruowania wypowiedzi „z głębi traumy” powieść Czakańskiego zbliża się do wzorca mowy z „grobu”, jako miejsca „niedokonanej śmierci”, realizowanego w twórczości Paula Celana, Nelly Sachs, Rose Ausländer, Dana Pagisa<sup>72</sup>, z którymi polska badaczka<sup>73</sup> zestawiała poezję Tadeusza Różewicza, Jerzego Ficowskiego i Adama Zagajewskiego. Formuła wypowiedzi (auto)biograficznej ukonstytuowanej na figurze „narodzin w grobie” należy do współczesnego pisarstwa, o czym świadczy narracja — zajmującego się pisaniem — bohatera powieści Imrego Kertésza: „W tamtych latach poznałem także naturę mojej pracy, która w istocie rzeczy nie jest niczym innym jak kopaniem grobu, który inni zaczęli kopać dla mnie w powietrzu, w wichrach, w nicości”<sup>74</sup>, a także polska proza, która współcześnie mierzy się z wyrażeniem postholocaustowej pamięci: dylogia Wilhelma Dichtera *Koń pana Boga*, *Szkoła bezbożników*, powieści Piotra Matywieckiego *Kamień graniczny*, Jarosława Marka Rymkiewicza *Umschlagplatz* czy też Marka Bieńczyka *Tworki*<sup>75</sup>.

<sup>71</sup> „This condition of exile from the space of identity, this diasporic experience, is a characteristic aspect of postmemory. It brings with it its own narrative genres and aesthetic shapes and thus it permits us to return, from a somewhat different angle, to the photographic aesthetics of postmemory — the photograph’s capacity to signal absence and loss and, at the same time, to make present, rebuild, reconnect, bring back to life”. Ibidem, s. 243.

<sup>72</sup> Zob. S. de KOVEN EZRAHI: „The Grave in the Air”. *Unbound Metaphors in Post-Holocaust Poetry*. In: *Probing the Limits of Representation*. Ed. S. FRIEDLÄNDER. Cambridge 1992.

<sup>73</sup> Zob. A. UBERTOWSKA: *Świadectwo — trauma — głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007, s. 137–143, 297–327.

<sup>74</sup> I. KERTÉSZ: *Kadisz za nienarodzone dziecko*. Przeł. E. SOBOLEWSKA. Warszawa 2003, s. 153.

<sup>75</sup> Autobiograficzne książki M. Głowińskiego, powieści W. Dichtera, J.M. Rymkiewicza, P. Szewca, M. Bieńczyka omawia jako przykłady ilustrujące problematykę

Umieszczone wśród tych utworów *Zimno* ujawnia wszakże swoją odmienność, a mianowicie ukazuje, że Zagłada objęła także nie-Żydów, że w pewnych przypadkach inni też podzielili ten sam los, który podobnie po latach poraża kolejne pokolenia swą wyjątkowością. Odbiegająca od postpamięciowych narracji jest, wprowadzona w zakończeniu powieści, chrześcijańska eschatologia, która stanowi pozytywną perspektywę wobec toposu holocaustowej literatury, jakim jest wygnanie z (opartego na biblijnych obrazach) mitu<sup>76</sup> i osadzenie w dramacie historii. Bohater powieści zamyka swoją biografię słowami:

W zakładzie pogrzebowym czeka prosta trumna, z nietkniętych lakierem sosnowych desek. A może by tak pochować mnie z obrazczkiem *Heil. Maria zu Piekar*? Mieć coś tylko dla siebie. Niech wieko trumny zamknie historię naszej rodziny. Ten szczegół muszę ostatecznie ustalić z siostrami. Jesteśmy po słowie, że obrzędy pogrzebowe będą po polsku. Kantorzy zaśpiewają na pożegnanie pieśń napisaną przez śląskiego kapłana.

*Do domu wracam, jak strudzony pielgrzym, a Ty z miłością przyjmij mnie z powrotem, roztrzaska się o płyty nagrobne wiedeńskiego Cmentarza Centralnego.*

s. 74

---

postpamięci i traumy Aleksandra UBERTOWSKA: *Świadectwo — trauma — głos...* Zob. też inne ujęcie i polemikę z interpretacją powieści Bieńczyka: K. BOJARSKA: *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna. „Tworki” Marka Bieńczyka w kontekście literatury posttraumatycznej. „Pamiętnik Literacki”* 2008, z. 2. Funkcje przywoływania fotografii w *Umschlagplatz* zanalizowała Marta Koszowy, przedstawiając powieść jako przykład literatury „o niemocy dawania świadectwa o Zagładzie”. Pisała: „Tekst Rymkiewicza to próba zobaczenia przeszłości, przywołania świata, który odszedł (służą temu fantazmatyczne przedwojenne obrazy z willi Sary Fliegeltaub) oraz przetrzeźni traumy (*Umschlagplatzu* w Warszawie oraz jego odpowiednika w *Otwocku*). Książka stanowi rodzaj śledztwa, poszukiwania reprezentacji minionego”. M. KOSZOWY: *W poszukiwaniu rzeczywistości...*, s. 338.

<sup>76</sup> Sytuację tę — jako figurę nowoczesności — opisywał między innymi Maurice Blanchot, odnajdując ją w twórczości F. Kafki i odnosząc także do poholocaustowej egzystencji. Zob. M. BLANCHOT: *Czytanie Kafki*. W: IDEM: *Wokół Kafki*. Przeł. K. KOCJAN. Warszawa 1996; M. BLANCHOT: *Niezniszczalne. Być Żydem*. Przeł. W. BŁOŃSKA. „Literatura na Świecie” 1996, nr 10.

# *Andrzeja Stasiuka widzenia i olśnienia*







## Wprowadzenie

W niefikcyjnych książkach Andrzeja Stasiuka<sup>1</sup> znaczący jest aspekt podmiotowy i autorefleksyjny oraz autotematyczny, niemniej świat jest dla tego autora równie ważny. Stasiuk nie odwraca się od rzeczywistości realnie istniejącej, przeciwnie, jest nią głęboko zainteresowany; i jako współczesny mieszkaniec „Europy zwanej środkową”, i jako pisarz. Jako pisarz nowoczesny ma jednak świadomość kulturowej mediatyzacji, która filtruje, modyfikuje, pośredniczy zarówno w procesie doświadczania rzeczywistości, jak i późniejszego jej zapisu<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Opieram się na wydaniach książkowych A. STASIUKA: *Dziennik okrętowy*. W: [wspólnie z J. ANDRUCHOWYCZEM] *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*. Wołowiec 2000 (w tekście głównym po cytowaniach jako DO z podaniem strony), *Jadąc do Babadag*. Wołowiec 2004 (w tekście głównym po cytowaniach jako JB z podaniem strony), *Fado*. Wołowiec 2006 (w tekście głównym po cytowaniach jako F z podaniem strony), *Deutschland*. Wołowiec 2007 (w tekście głównym po cytowaniach jako De z podaniem strony), *Dziennik pisany później*. Z fotografiami D. PAWELCA. Wołowiec 2010 (w tekście głównym po cytowaniach jako Dz z podaniem strony).

<sup>2</sup> Na ten aspekt twórczości zwracali uwagę recenzenci i badacze — zob. między innymi: B. WIROSZ: *Genologiczna przestrzeń tekstu*. (O „*Jadąc do Babadag*” Andrzeja Stasiuka). „*Ruch Literacki*” 2005, z. 4–5, s. 475–494; W. RUSINEK: *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka*. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. CZAPIK-LITYŃSKA. Katowice 2005, s. 125–137; M.P. MARKOWSKI: *Los, wyobrażenia, samotność*. O nowej książce Andrzeja Stasiuka. „*Dziennik*” z 9 września 2006 (dodatek „*Europa*. Tygodnik Idei” nr 36, s. 14–15); M. KOSZOWY: *Jadąc do Abony*. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka. „*Teksty Drugie*” 2007, nr 1–2, s. 249–260. (Przedruk w: EADEM: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków 2013); D. SIWOR:

Przełomowym dla twórczości tego autora tomem (między innymi ze względu na swój niefikcyjny i autorefleksyjny status) jest *Dukla*<sup>3</sup>. Otwiera on, podejmowaną przez Stasiuka także w podróźniczych książkach, tematykę dostępności poznawczej świata w całym skomplikowaniu właściwym dyspozycjom człowieka nowoczesnego, zapowiadając charakterystyczne schematy kompozycyjne i struktury narracyjne bądź dyskursywne. Modelowo skupia w sobie aspekty problemowe, które znajdują powtórzenia, perseweraacje, kontynuacje w *Dzienniku okrętowym*, *Jadąc do Babadag*, *Fado*, *Dzienniku pisanym później*.

W tytułowym utworze bezpośrednio podjęty został temat przedstawiania rzeczywistości, wyeksponowany dzięki autotematycznym komentarzom. Owo przedstawianie ukazywane jest jako fundamentalny problem epistemologiczny, zyskujący nawet status swego rodzaju autorskiego projektu badawczego<sup>4</sup>, wyraźnie sygnalizowa-

---

*Na peryferiach... czyli czego można szukać jadąc do Babadag?*. W: *Literatura polska po przełomie 1989 roku*. Red. S. GAWLIŃSKI, D. SIWOR. Kraków 2007, s. 80–84; D. KOZICKA: „Nie ma nic na końcu książki”? O literaturze niefikcyjnej ostatnich lat. W: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa 2007, s. 79–92; D. KOZICKA: *Podróż kształcą? Doświadczenie podróży w twórczości Andrzeja Stasiuka*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007, s. 425–435; Z. ZARĘBIANKA: *Podróż jako wieczny cykl życia. Duchowe wymiary podróży w prozie Andrzeja Stasiuka*. W: *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*. Red. A. KIEŻUŃ, D. KULESZA. Białystok 2010. Autorzy najczęściej wskazują na medium literackie, językowe i na fotografię.

<sup>3</sup> A. STASIUK: *Dukla*. Rysunki K. TARGOSZ. Czarne 1999 (tytułowy utwór w tekście głównym po cytowaniach jako D z podaniem strony, w przypadku innych utworów z tomu podaję tytuły).

<sup>4</sup> Podejmowali tę kwestię niemal wszyscy krytycy i badacze, różnie ją zresztą rozpatrując i interpretując. Nie sposób wymienić wszystkich, zatem ograniczę się do niektórych propozycji: Przemysław CZAPLIŃSKI (*Gnostycki traktat opisowy*. „Kresy” 1998, nr 1) wskazał jeden z głównych motywów, pojawiający się w autotematycznych uwagach: fascynację światłem jako bytem doskonałym, niemającym materialnej postaci, niepodlegającym przemijaniu, a więc ewokującym wieczne trwanie. Dlatego też Czapliński woli mówić o postawie podmiotu jako iluminacji i o szukaniu jednego, nadrzędnego sensu: „zadaniem książki było udowodnienie, że przemijanie nie dotyczy tego, co najważniejsze, że człowiek — o ile zrozumie swoją jedność z bytem — nie podlega działaniu czasu, że rozpad obejmuje formy przygodne, nie sięga zaś formy prawdziwej” (s. 147); K. UNIAŁOWSKI: *Na Zachód od*

nego przez metatekstową uwagę, która przywołuje etymologię nazwy miejscowości:

W słowniku „dukla” znaczy „mały szybik wykonany w celu badania, poszukiwania złoża, jako otwór wentylacyjny lub też do wydobywania rudy prymitywnym sposobem.

— i przenosi ją na pisarską metodę poznawania i opisywania świata:

Wszystko się zgadza. Mój sposób jest prymitywny. Przypomina drążenie na ośle. Właściwie można je podjąć w dowolnym miejscu.

D, s. 42

Tom *Dukla* dzięki badawczemu nastawieniu na przestrzenne i czasowe wymiary rzeczywistości wprowadza czytelnika do wydanych później książek z podróży, łączących geografię z historią i pamięcią oraz prezentujących inne aspekty spacji i czasu poznawanego w podróży.

---

*Dukli*. „Twórczość” 1998, nr 6; J. POŁTYN: *Prywatne światy gnostyczne*. „Fraza” 2000, nr 4; A. BAGŁAJEWSKI: „Podróże do Polski” *Andrzeja Stasiuka*. „Kresy” 2006, nr 3.



# Ikonizacja rzeczywistości

## 1

Teoria literatury na określenie przedstawieniowych właściwości dzieła słownego stosuje kategorię obrazowości, wywodzoną z formuły Horacego, zawartą w liście *Do Pizonów*: „*ut pictura poesis*”, „poemat niczym obraz”<sup>1</sup>, oraz kategorię ikoniczności, czyli motywowaną współzależność między formą i treścią. Ta druga kategoria swoje najbardziej wyraziste reprezentacje uzyskuje w formie *carmina figurata*, czyli wierszy obrazkowych, wyrażen dźwiękonaśladowczych, metafor brzmieniowych i w mimetyzmie formalnym, to znaczy w naśladowaniu w wypowiedzi literackiej cech wypowiedzi nieliterackiej (zwraca się w tym przypadku uwagę na relację podobieństwa rodzajowego do wypowiedzi spoza literackiej praktyki komunikacyjnej). Nowsze stanowiska, uwzględniające teorie pragmatyczne i kognitywne, mówią o ikoniczności jako o konstruowanym przez umysł podobieństwie między strukturą pojęciową opisującą postrzeganą (a także wyob-

---

<sup>1</sup> Seweryna Wysłouch w swoich pracach podkreśla, że w użytym porównaniu Horacy nie miał na uwadze wspólnoty obu sztuk, lecz wskazywał ich odbiór, podobieństwo reakcji na dzieła tworzone za pomocą różnych kodów. Zob. między innymi S. WYŚLOUCH: „*Ut pictura poesis*” — stara formuła i nowe problemy. W: *Ut pictura poesis*. Red. M. SKWARA, S. WYŚLOUCH. Gdańsk 2006 — tam także o współczesnej recepcji formuły Horacego. Rekapitulację klasycznych teorii Platona, Arystotelesa i Horacego o związku „siostrzanych sztuk”: literatury i malarstwa, przedstawił Albert GORZKOWSKI: „*Ut pictura verba...*”. *Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 42–46.

rażaną) rzeczywistość i odpowiadającą owym pojęciom formą językową<sup>2</sup>.

Zapowiedziana w tytule ikonizacja rzeczywistości pozwala pozostać przy kategorii *mimesis*, w której — zwłaszcza w badaniach kognitywnych — rozpatruje się wpisana w dzieło relację podmiotowo-przedmiotową, zakładając ponadto obecność kategorii pośredniczącej, albowiem „przedstawienie stanowi mediację między świadomością a światem”<sup>3</sup>. Charakter zarówno podmiotowy, jak i mediacyjny współcześnie rozumianej *mimesis* wyznacza analizie artystycznych reprezentacji perspektywę procesualną — badanie nie efektów przedstawiania, lecz strategii przedstawiania, która ma swoje indywidualne i pragmatyczne konteksty: historycznie, kulturowo i psychologicznie zmienne czynniki. Elżbieta Tabakowska, prezentując pragmatyczne i kognitywne ujęcie ikoniczności w literackich i Nieliterackich opisach, podsumowała swoje spostrzeżenia następująco:

W takim dynamicznym ujęciu ikoniczność staje się „ikonizacją” — procesem, operacją umysłową odwołującą się już nie bezpośrednio do rzeczywistości, lecz do struktur pojęciowych będących wynikiem konfrontacji ludzkiego umysłu z otaczającym światem. Kluczowe dla relacji podobieństwa *tertium comparationis* tkwi nie w rzeczach, lecz w ludzkim umyśle, który dokonuje interpretacji — wybiera i łączy „aspekty rzutowe”<sup>4</sup>.

Andrzej Stasiuk w tomie opowiadań *Dukla* swoje spojrzenie na świat skupił na tytułowej Dukli — miasteczku opisywanym o różnych porach dnia i roku, przedstawianym w zmieniającej się perspektywie czasowej, wyznaczonej motywami przyjazdów i wyjazdów. Wybór opisywanego miejsca nie jest przypadkowy. Jego wieloznaczny status odśladania narrator w kilku ze swych licznych komentarzy, tworzących

---

<sup>2</sup> Zob. H. MARKIEWICZ: *Obrazowość a ikoniczność literatury*. W: IDEM: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1996; E. TABAKOWSKA: *Ikoniczność: podobieństwo i „tertium comparationis”*. „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 2.

<sup>3</sup> Z. MITOSEK: „*Mimesis*” — między udawaniem a referencją. „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 37.

<sup>4</sup> E. TABAKOWSKA: *Ikoniczność...*, s. 116.

drugą — obok opisów — metatekstową strukturę wypowiedzi. Tak więc geograficznie charakteryzowana Dukla, jako kres fizycznie odbywanych podróży:

Dziwne miasteczko, z którego nie ma już dokąd pojechać. Dalej jest tylko Słowacja, a jeszcze dalej Bieszczady, lecz po drodze diabeł powtarza jak litanię swoje „dobranoc” i nic z rzeczy ważnych się nie przydarza [...]. Dokąd pojechać z Dukli? Z Dukli można tylko wracać. Podkarpacki Heł, urbanistyczna Ultima Thule.

D, s. 44

— zyskuje przenośne znaczenie miejsca będącego krańcem świata. Owa „krańcowość” wyznacza sensy ostateczne, najważniejsze; przez aluzję do Wergiliańskiej Ultima Thule nadaje miejscu wartość mityczną. Zarazem, dzięki przywołaniu potocznego związku frazeologicznego, wskazuje trywialność, pospolitość, marginalność: Dukla nie wyróżnia się niczym szczególnym i w ogóle nie jest warta jakiegokolwiek zainteresowania. Jak można zauważyć, znaczeniem Dukli rządzi reguła paradoksów, która ma swoje kolejne oksymoroniczne rozwinięcie, gdyż czytamy nieco dalej, że dla narratora miasteczko może być także ośrodkiem, punktem skupienia, w którym znajduje swój początek wszystko, co zaistniało:

[...] Dukla staje się centrum świata, omfalos uniwersum — rzecz, w której zaczynają się wszystkie rzeczy, rdzeń, na który niszczą się kolejne warstwy ruchomych zdarzeń, nieodwracalnie zmienionych w nieruchome fikcje.

D, s. 45

Dla podjętego tu tematu godna uwagi jest odautorska wypowiedź zawierająca w enumeracyjnej charakterystyce (której fragmenty opuszczam dla wydobywania zasadniczego dla mnie sensu) istotną — dla Stasiukowego sposobu opisu rzeczywistości — wskazówkę analityczną:

No więc Dukla jako memento, jako mentalna dziura w duszy, [...] Dukla wypełniona przestrzenią, w której lęgną się obrazy.

D, s. 66



Ikonizacja rzeczywistości, zapisana w opowiadaniu *Dukla*, sprowadza się w zasadniczym stopniu do formuły przedstawiania „świata obrazem podszytego”<sup>5</sup>, charakteryzującej twórczość Brunona Schulza, literackiego mistrza Stasiuka<sup>6</sup>. Przede wszystkim przez obrazy i jako obrazy w sensie malarskim widzi Stasiuk swoją Duklę, a z nią — rzeczywistość w ogóle. Autor *Dukli* wydaje się podobny do drohobyckiego pisarza w wyborze metody literackiej prezentacji świata i w zakresie metody artystycznego przedstawiania. Jednakowoż różni obu twórców cel. Schulza interesuje dotarcie do rzeczywistości w jej pierwotnym, uniwersalnym, mitycznym przejawie. Stasiuk — mimo werbalizowanych deklaracji — podejmuje wysiłki opisu rzeczywistości takiej, jaka objawia się podmiotowi w jego indywidualnej świadomości.

## 2

W utworze najwyraźniejszym bodaj środkiem służącym ikonizacji rzeczywistości jest postrzeganie świata przez pryzmat odniesień do konkretnych dzieł sztuk plastycznych. Pierwszym — i wielokrotnie *explicito* przywoływanym — malarzem jest Claude Lorrain, siedemnastowieczny pejzażysta, związany z Dukłą przekazem o posiadaniu przez rodzinę Mniszchów, dawnych właścicieli tutejszego pałacu, jego dzieł. Stasiuka — jak wszystkich zwolenników Lorraina — interesuje główny temat tego artysty, czyli światło, a dokładniej: sposób jego uka-

<sup>5</sup> Nawiązuję tutaj do określenia użytego przez Krzysztofa STAŁĘ: *Świat obrazem podszyty. O ikonizacji przedstawiania w prozie Schulza*. W: IDEM: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa 1995, s. 187–223.

<sup>6</sup> O Schulzowskich inspiracjach w prozie Stasiuka pisali między innymi: A. SZWAST: „Dukla” Stasiuka jako wyraz zafascynowania Schulzem. „Polonistyka” 1999, nr 9; D. SIWOR: *Schulzowskie tropy w prozie ostatniego dwudziestolecia*. W: *Dwie dekady nowej (?) literatury*. Red. S. GAWLIŃSKI, D. SIWOR. Kraków 2011. Ale na przykład Krzysztof Uniłowski w nawiasowej uwadze stwierdził: „Stasiuk jest przeciwieństwem Schulza”. K. UNIŁOWSKI: *Na zachód od Dukli*. „Twórczość” 1998, nr 6, s. 95. (Przedruk w: IDEM: *Koloniści i koczownicy*. Kraków 2002).

zywania i wpływ na obrazowanie pozostałych elementów w dziele. Oto fragment wypowiedzi pisarza:

Światło obrazów Lorraina jest poziome, poziome albo ukośne. Jego źródło mieści się gdzieś w okolicach horyzontu i nim blask dotrze do miejsca, gdzie kończy się płótno, a zaczyna świat, jest już tak słaby, jakby wyczerpał się, wypalił w tamtej Lorrainowskiej rzeczywistości.

D, s. 20

Porównując literacki cytat z opiniami zaczerpniętymi z albumów i syn-tez z zakresu historii sztuki, można zauważyć, że autor *Dukli* nie odbiega w swoim odbiorze od ocen znawców, na ogół niezwykle entuzjastycznie wyróżniających artystyczne dokonania malarza poczynione w zakresie studiów nad światłem. Z równym uznaniem i podobnie charakteryzując styl mistrza, pisała Maria Rzepińska:

Dzięki zastosowaniu pomysłu ukazania słońca poprzez mgły i opary świtu lub zmierzchu stwarza koncepcję pejzażu dotychczas nie-znaną, którego problemem malarskim jest przede wszystkim światło i atmosfera danej pory dnia, a motyw słońca przez mgłę łączy Lorrain z motywem tafli wodnej refleksującej światło [...]. Te nadbrzeża, antyczne budynki, ludzie widziani są jakby z bardzo daleka, jakby „z drugiego brzegu”. Kompozycja jest najczęściej kulisowa; cały środek obrazu wypełnia prześwietlone słońcem mgliste niebo<sup>7</sup>.

Janina Michałkowa:

W przeciwieństwie do innych Clauda interesowało światło w pej-zażu, w wolnej przestrzeni, jego ustawiczna zmienność, decydujący wpływ na wszystkie elementy krajobrazu. Prawie nigdy nie malował gorących godzin słońca w zenicie; nie malował też nocy. Był malarzem pór pośrednich, delikatnych przemian. [...] W tym wszystkim, w tej tonacji świetlnej doszedł Lorrain do perfekcji<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> M. RZEPIŃSKA: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Warszawa—Wrocław—Kraków 1991, s. 279.

<sup>8</sup> J. MICHAŁKOWA: *Claude Lorrain*. Warszawa 1991, s. 13.

A także Waldemar Łysiak:

Lorrain był pierwszym malarzem, który poświęcił się analizie światła słonecznego ze skutkiem równym biegłości de La Toura w żonglowaniu blaskiem świec i kaganków<sup>9</sup>.

W Stasiukowych charakterystykach twórczości Lorraina daje się rozpoznać wpływ krytycznych ocen znawców sztuki. Autor *Malarstwa białego człowieka* w następujący sposób pisze o specyfice światła przedstawianego przez mistrza obrazów luminarnych:

Lorrainowskie słońce zresztą przybiera charakter światła sztucznego, teatralnego lub czarodziejskiej lampy, co miał działać bezpośrednio — działa magicznie, poprzez mgłę, opary świtu i dymy zmierzchu<sup>10</sup>.

Andrzej Stasiuk w refleksjach o fenomenie Lorrainowskiej metody tak samo wskazuje sposób, w jaki malarski mistrz operuje światłem, dający efekt metafizycznej zmiany, wyrwania natury świata z oczywistego, potocznego, codziennego istnienia. Prezentacja malarskiej techniki Lorraina staje się jednocześnie pretekstem do autorefleksyjnych wypowiedzi pisarza, współtworzących podstawowy temat utworu: problem artystycznej reprezentacji. Autor-narrator przyznaje się więc do swojej pisarskiej *idée fixe*: „Od dawna wydaje mi się, że jedyną wartością opisu rzeczą jest światło, jego odmiany i wieczność” (D, s. 17), a dygresyjna konstrukcja opowiadania podporządkowana jest opisom, w których pisarz prezentuje podpatrzone u Lorraina widzenie świata<sup>11</sup> przez efekty działania światła. Tak więc literackie przedstawienie pewnego sierpniowego dnia z początku opowiadania może zostać potraktowane jako przypadkowe jedynie do momentu przywołania obrazów i metody siedemnastowiecznego artysty. Oto dukielska scenka poddana spojrzeniu pisarza:

<sup>9</sup> W. ŁYSIAK: *Malarstwo białego człowieka*. T. 5. Warszawa—Chicago 1999, s. 308.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Kwestię tę poruszali badacze i recenzenci książki — zob. Z. ZIĄTEK: *Przestrzeń i pamięć*. Andrzej Stasiuk w poszukiwaniu nowej tożsamości. „Kresy” 1999, nr 4. (Przedruk w: *Maski współczesności*. Red. L. BURSKA, M. ZALESKI. Warszawa 2001); M. ORSKI: „Ut pictura poesis”. „Odra” 1998, nr 6; A. SZWAST: „Dukla” Stasiuka jako wyraz zafascynowania...

Obłoki to odkrywały, to zasłaniały słońce. Ludzie dzięki temu zyskiwali zdwojone istnienie, bo cienie to się zjawiały, to przepadały i każda sylwetka raz po raz objawiała się z plamą czerni u stóp, a zaraz potem całkiem samotnie. Nie można było oprzeć się wrażeniu, że to wiatr zdmuchuje z bruku mroczne odciski ciał, i światło, a raczej jego brak, wydawało się czymś tak materialnym jak piasek.

D, s. 16

Autor czyni wyraźne stylistyczne zabiegi, aby czytelnik już chwilę później zauważył podobieństwo do pejzaży luminarnych mistrza, a zwłaszcza do *Krajobrazu z tańczącymi*, pełniącego w opowiadaniu funkcję mediacyjnego wzorca. Zbieżności w obu opisach wynikają nie tylko z tej samej stylistyki, z powtórzenia niemalże tych samych słów, lecz, co ważniejsze, z tego samego interpretującego spojrzenia pisarza. Porównajmy z cytowanym opisem Stasiukową prezentację obrazu:

W *Krajobrazie z tańczącymi* proscenium tonie w cieniu i postaci ludzi zyskują przez to podwójną materialność. Ich ciała mają barwę ziemi. W głębi pejzażu przejrzyste powietrze przenika kształty i granica między widzialnym i niewidzialnym, rzeczywistym i wyobrażonym zachowana jest tylko ze względu na ułomność naszego wzroku, który żeby coś dostrzec, musi na coś patrzeć. Wszystko, na co pada blask, zmierza do własnej idei, ku światu, który chroniony jest przez ograniczoność naszych zmysłów.

D, s. 20

Niewątpliwie, przytoczony opis jest literackim przedstawieniem obrazu — selektywnym, o wyrażnie interpretacyjnych, ujawniających osobisty odbiór, cechach. Mimo tych ułomności można opis ów uznać za przykład „niepełnej”, ale charakterystycznej dla nowoczesnej literatury, ekfrazy, która, jak zauważył Adam Dziadek, współcześnie utraciła swoje pierwotnie retoryczne cechy. Definiowana jako „werbalna reprezentacja reprezentacji graficznej lub wizualnej”<sup>12</sup>, stała się pojęciem, za pomocą

---

<sup>12</sup> A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, s. 39.

którego wyrażane są kwestie reprezentacji w dziełach literackich<sup>13</sup>. Przywołany króciutki fragment, wydawać by się mogło, niknący w wielu dygresjach i wątkach długiego wszak opowiadania, spełnia jednak podstawowe wyznaczniki<sup>14</sup> ekfrazy: zawiera wyraźne oznaki metajęzykowe, bezpośrednio odsyłające do konkretnego dzieła (nazwisko Lorraina, tytuł obrazu *Krajobraz z tańczącymi*) oraz elementy opisu tego dzieła (układ kompozycyjny, charakterystyczny styl artysty). Zdecydowanie większego znaczenia wobec całości utworu Stasiuka nabiera ów ekfrazystyczny minifragment, gdy połączymy go z następnym ustępem tekstu, dopełniającym opis interesującego nas obrazu. Motywacją uzupełnienia pierwszej części opisu staje się fakt, że narrator-autor dostrzega podobieństwo góry Cergowej (leżącej w pobliżu Dukli) do często malowanej przez Lorraina góry Sorakte. Obraz, na podstawie którego porównywane są oba wzniesienia, to — jak można się spodziewać — *Krajobraz z tańczącymi*. Bezpośredni impuls do zaskakującego skojarzenia wycinka rzeczywistości oraz kompozycyjnego elementu przedstawienia malarzskiego opisany został następująco:

Natomiast gdy oglądałem potem reprodukcję *Krajobrazu z tańczącymi*, którego oryginał wisi w jakiejś rzymskiej galerii<sup>15</sup>, dostrzegłem, że góra Sorakte, zamykająca kompozycję, jest identyczna jak kształt Cergowej. Zwłaszcza gdy idzie się od strony Żmigrodu.

D, s. 20

W opuszczonych wersach tekstu dostrzec można ponadto zapis procesu postrzegania nie tylko wybranego elementu, ale wręcz całego realnie istniejącego krajobrazu jako kompozycji plastycznej. Oto brakujący fragment:

Szosa to wznosi się, to opada i za każdym wzniesieniem Cergowa wynurza się ponad powierzchnię pejzażu coraz wyżej i wyżej.

D, s. 20

<sup>13</sup> Zob. rozdział *Ekfrazja fotografii*. „Zagłada” Piotra Szewca.

<sup>14</sup> Opisuję je za A. DZIADKIEM: *Obrazy i wiersze...*, s. 54–55.

<sup>15</sup> Obraz ma swoje dwie wersje, jedna z nich znajduje się w Galerii Doria Pamphilj w Rzymie, druga — w National Gallery w Londynie por. J. MICHAŁ-KOWA: *Claude Lorrain...*

Cergowa, oglądana przez malarski wizerunek Sorakte, stanie się znaczącym motywem kompozycyjnym utworu. Narrator opowiadania, którego konstrukcja opiera się — jak już sygnalizowano — na opisie wyjazdów z i przyjazdów do Dukli, kilkakrotnie wspomina wybór drogi przez Żmigród, żeby popatrzeć na Cergową jako na Lorrainowską Sorakte. Te kolejne, porozrzucane w utworze, fragmenty stanowią uzupełnienie ekfrastycznego opisu, a dołączone do nich refleksje (czego przykład znajdujemy w następnym fragmencie) budują interpretację ideowego przesłania obrazu, a zatem wpisują się we współczesne realizacje ekfrazy:

postanowiłem wracać przez Żmigród, bo chciałem sobie w tylnym oknie autobusu pooglądać Cergową w miodowym ukośnym świetle i pokombinować o Sorakte, Lorrainie i drobnych ludzkich figurkach pod wielkim niebem, o ich beznadziejnym uporze, z którym trzymają się pejzażu, chociaż on sam nie zwraca na nie uwagi, mimo że drażą w nim, ryją, zmieniają jego zarysy, obdzierają do żywego i wyostrzają linie horyzontu.

D, s. 66

Przywołana wypowiedź wskazuje możliwość odwrócenia relacji wiążącej dzieło sztuki i rzeczywistość: czasem to Cergowa wywołuje z pamięci malarski wizerunek Sorakte, a z nim także całą kompozycję Lorrainowskiego obrazu. Cergowa, wycinek rzeczywistości realnej, poddawana jest kontemplacji, traktowana jak przedmiot estetyczny. Nawet wówczas, gdy droga wiedzie przez Jasionkę, a góra wygląda zupełnie inaczej, podstawowy punkt odniesienia to nadal malowidło Lorraina:

Potem, gdzieś koło Równego wynurzyła się Cergowa. Od północy jej kształt przypominał zwierzę: masywny, spiętrzony łeb i prężący się grzbiet jakby miała zaraz stanąć na nogi. Ani śladu łagodnej Sorakte.

D, s. 54

Nie bez znaczenia jest fakt, że Sorakte stanowiła temat pieśni Horacego. Na przykład ody *Do Taliarcha* (*Carmen* I 9), którą rozpoczyna

następujące odniesienie: „Spójrz, jak wysoko jasna od śniegu / strzela Sorakte”<sup>16</sup>. Stasiuk swoimi opisami Cergowej, postrzeganej przez pryzmat malarstwa Lorraina, podejmuje trop literacki związany z toposem Arkadii, który realizował rzymski poeta. Autorka albumu o Lorrainie – w uwadze na temat estetycznych preferencji panujących w jego czasach, nobilitujących arkadyjskie przedstawienia natury, w których unikano widoków wzbudzających niepokój i grozę (a zaliczano do nich także wysokie szczyty) – wskazuje wyjątek: „a jeżeli gdzieś na horyzoncie pojawiała się majacząca góra, była to opiewana jeszcze przez Horacego Sorakte”<sup>17</sup>.

*Krajobraz z tańczącymi* jednakże to nie jedyny przykład Stasiukowego widzenia rzeczywistości z wykorzystaniem medium dzieła malarskiego. Opisy oglądanego przez okno pejzażu, wypełniające sekwencje podróży do Dukli, zawierają aluzyjne odwołania do polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego, przedstawiającego wiejskie krajobrazy. Potwierdza się ogólna metoda pisarza, polegająca na prezentowaniu mediacyjnego aspektu postrzegania świata przez reprezentacje wizualne. Odmienny jest natomiast sposób odwoływania się do dzieła Lorraina i do – na przykład – pejzaży Józefa Chełmońskiego, które przywoływane są pośrednio, na zasadzie odległych skojarzeń. Sygnałem nawiązania jest tu styl opisu, charakteryzujący się pastiszem przedstawiania scen wiejskich:

Na pagórkach, na płaskich spłachetkach przy szosie stali miejscowi i patrzyli, jak świat odrywa się jak kawałek ładu albo lodowa kra i dryfuje wstecz, chociaż pozornie trwa na swoim miejscu. Żelazne brony na wozach, widły, zaprzęgi, gumki na boscie stopy, symbioza woni stajni i domu, zamierzchny i mocny spłot ludzkiej i zwierzęcej egzystencji [...]. No więc stali wsparci na drewnianych trzonkach narzędzi, wrosnięci w ziemię, która niebawem miała się z nich otrząsnąć, tak jak pies otrząsa się z wody. [...] Stali i patrzyli. A przynajmniej powinni to robić.

D, s. 52

<sup>16</sup> HORACY: *Dwadzieścia dwie ody*. Przeł. A. WAŻYK. Oprac. S. STABRYŁA. Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 7.

<sup>17</sup> J. MICHAŁKOWA: *Claude Lorrain...*, s. 6.

— oraz ironicznym komentarzem do elementów kompozycji:

a w nieskoszonych rowach pasą się chude krowy pilnowane przez dzieciarnię, bo przecież jest środek lata, wakacje i pejzaż bez pastuszka jest horrendalny nadużyciem.

D, s. 54

W tym przypadku można przywołać inną metodę przedstawiania, także nawiązującą, lecz inaczej niż ekfrazy, do dzieła plastycznego — hypotypozę. W odróżnieniu od ekfrazy hypotipoza nie zawiera odniesienia do konkretnego dzieła, choć wymaga od czytelnika zauważenia związków z przedstawieniem wizualnym: „Figura ta zdaje się sugerować analogię z jakimś obrazem lub z jakimś charakterystycznym typem obrazowania malarskiego”<sup>18</sup>. Dodatkowym argumentem, przemawiającym za uznaniem omawianego opisu za przykład zawierający cechy hypotypozy, jest jego rys szczególny, a mianowicie w pobieżnej lekturze fragment ów może być odczytywany jako żywa scena, przedstawienie rodzajowe, unaoczniające sytuację codzienną<sup>19</sup>.

Korespondencja obrazów i tekstu słownego, realizowana za pomocą różnych literackich metod przedstawiania: ekfrazy i hypotypozy, w *Dukli* posłużyła za metodę ikonizacji świata; procesu mającego indywidualny charakter, objawiającego się osobistymi wyborami estetycznymi, ale też prezentującego malarską wrażliwość percepcyjną pisarza, który przekłada ją na charakter literackiego zapisu.

### 3

Widzenie świata jako obrazu przejawia się także w warstwie stylistycznej. Narrator-autor często nazywa lub porównuje opisywany widok do form plastycznych: pejzażu, obrazu, rysunku, szkicu, landshaftu. Oto kilka przykładów: „Pejzaż łuszczył się jak stara farba”

<sup>18</sup> A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze...*, s. 82.

<sup>19</sup> Zob. ibidem, s. 78.



(D, s. 28); „Ratusz ledwo odcinał się od nieba. Wyglądał jak jego wykrojony nożyczkami kawałek, który zsunął się nieco i wsparł o bruk. Płaska teatralna dekoracja z tekturowymi drzwiczkami w szczycie” (D, s. 39). O robotnikach, którzy wysiedli z pociągu na stacji przy budynkach rafinerii, narrator mówi: „Może szli dopiero do pracy w tym technopejzażu, na pograniczu którego najspokojniej w świecie pasły się krowy, pracowały konie, a starodawna nędza powoli obracała się w rustykalny landszaft” (D, s. 51). Wspominając wakacyjną koleżankę sprzed lat, komentuje: „Przypominała chłopca albo prosty rysunek” (D, s. 64). Przy opisie restauracji zauważa: „Ludzie przy stolikach przypominali hiperrealistyczne portrety” (D, s. 74). Przedstawiając spotkanie wiernych z papieżem, porównuje: „Strumyczki tłumu zastygają w dukielskiej przestrzeni i są jak dekoracje” (D, s. 79).

Efektom zabiegu wskazywania podobieństwa do obrazu jest spłaszczenie opisywanej rzeczywistości, sprowadzenie jej do dwuwymiarowego przedstawienia, właściwego dziełom malarskim. Inny cel to oddanie wrażenia znieruchomienia świata, który w tym stanie wydaje się sztuczny. Takie zapisy ujawniają zarazem momenty doświadczenia odmienności spowszedniałego człowiekowi otoczenia, są zapisem sytuacji dającej sposobność uchwycenia przejawów niedostrzeganej zazwyczaj, metafizycznej natury świata. Paradoksalnie zatem sygnalizują zmienność aspektów rzeczywistości. Na przykład w inicjującym utwór fragmencie:

Ilekróć jestem w Dukli, zawsze coś się dzieje. Ostatnio było to grudniowe mroźne światło o zmierzchu. Ciemny błękit snuł się w powietrzu. Był niewidzialny, lecz dotykalny i twardy. Opuścił się na prostokątny rynek i zastygł jak zamrożnięta woda. Ratusz tkwił w bloku delikatnego lodu, który wyostrzył krawędzie ratuszowej wieży i attyki, a ludzie wcześniej gdzieś sobie przezornie poszli. W końcu to, co zniesie martwy kamień, dla ciała może być groźne. Cienie, które od czasu do czasu przesuwają się wzdłuż murów, należały do pijaków. Były ciepłe w środku, więc nie groziło im żadne niebezpieczeństwo. Ale i tak żaden z nich nie odważył się przejść na skróty, przeciąć rynek na skos i wejść w ten zeszlony i dźwięczny rewir.

Zacytowany właśnie opis Dukli zbieżny jest z charakterystyką Lorrainowskich pejzaży dokonaną przez Waldemara Łysiaka, który nazwał je „teatralnymi”, uzasadniając swą opinię specyficznym układem planów na obrazach malarza:

Mamy tu stały kompozycyjny kanon. Kompozycja jest często symetryczna bądź sprawiająca (dzięki ogólnej harmonii lub dzięki „złotym cięciom” stosunków) wrażenie symetrycznej. Pierwszy plan jest lekko zaciemiony i gra tu rolę sceny teatralnej, z aktorami i bocznymi kulisami (te kulisy flankujące scenę to pełna architektura lub ruiny, lub drzewa, lub skały, lub okręty). Plan drugi, jakby prowadzony kulisami, ucieka w głąb dzieła ku zamglonemu planowi ostatniemu, a magię tej głębi wyczarowuje światło<sup>20</sup>.

Podobnie jawi się dukielski rynek opisującemu podmiotowi: o zmierzchu, czyli w porze, kiedy widoczne jest światło, z wyraziście się rysującym w pustym polu ratuszem i elementami dookolnej scenografii. W różnych częściach literackiej wypowiedzi ujawnia się zasada wiążąca — jak się wydaje — konsekwentnie dwie autorskie (pisarza i jego ulubionego malarza) metody przedstawiania rzeczywistości.

Opisy, stanowiące jedną z podstawowych form wypowiedzi w *Dukli*, zwracają uwagę nader częstymi enumeracjami, wyliczeniami elementów składających się na wybrany wycinek świata. Wielokrotnie stosowany przez Stasiuka zabieg enumeracji pełni dwie przynajmniej funkcje. O pierwszej z nich mówi sam narrator, kończąc niezwykle długi *passus* wyliczeń mających na celu przedstawienie rzeczywistości, w którym dominuje celowy akt usunięcia jakiegokolwiek podmiotowej ingerencji w to, co istnieje. Wówczas, jak czytamy w puencie, „świat jest wyliczanką” (D, s. 84). Ważna jednak dla czynionych tu analiz staje się też druga, implicytnie istniejąca, funkcja wyliczeń, które współtworzą poetykę ikonizacji w opowiadaniu. Umieszczenie elementów rzeczywistości w enumeracyjnym ciągu, obok siebie, bez uwzględnienia ich wzajemnego położenia, z pominięciem perspektywy, bez wskazania układów kompozycyjnych, stwarza efekt istnienia jednej płaszczyzny, pozbawiając przedstawiany obraz głębi. Enumeracje u Stasiuka budują

<sup>20</sup> W. ŁYSIAK: *Malarstwo białego człowieka...*, s. 306.

dwuwymiarowy model rzeczywistości. Przypatrzmy się przykładom. Chociażby początkowemu opisowi miasteczka:

No więc Dukla, parę uliczek na krzyż, jeden kościół, jeden klasztor i zręby synagogi, gdzie parę metrów nad ziemią wczepiają się w mur karłowate brzoźki.

D, s. 13

powtarzanemu w wariantach, jak następujący:

[Ulice — B.G.] Cergowska, Zielona, Nadbrzeżna, Parkowa, Podwale, Rynek. Trzy knajpy, dwa kościoły, dwa mosty, pekaes, parę sklepów i muzeum braterstwa broni. Fotograf i dwóch lekarzy weterynarii.

D, s. 66

Podobna strategia zauważalna jest także we fragmencie, którego dodatkowym celem jest zasygnalizowanie aspektu kolorystycznego opisywanego miejsca. Przywołany poniżej cytat zaczyna się od przedstawienia tyłu, rewersu, co w konsekwencji wskazuje na płaskość (ale i dwie strony) wybranego wycinka rzeczywistości:

Z prawej piętrzyły się ogródki, komórki i tylne ściany kamieniczek, które od Rynku są gładkie, pastelowe i przywołują na myśl konkurs cukierników. Róż, zielonkawa pistacja, spłowiały piernikowy brąz i kremowy budyń ułożone w wykusze, fryzy, gzymsy i odęte, osiadłe balkony.

D, s. 14

Jednakże — i to jest kolejna cecha charakteryzująca Stasiukową ikonizację — efekt płaskiej, dwuwymiarowej rzeczywistości jednocześnie rozbijany jest wnikliwym poszukiwaniem i odnotowywaniem szczelin<sup>21</sup>,

---

<sup>21</sup> O szczelinach u Stasiuka wyrażających to, co niewyraźne, wzmiankowała Dorota Różycka, odwołując się do wykładni J. BRACH-CZAJNY (*Szczeliny istnienia*. Kraków 1999) — zob. D. RÓŻYCKA: *W poszukiwaniu nieznanego. Przestrzeń i wyobrażenia w twórczości Andrzeja Stasiuka*. W: *Literatura polska 1990–2000*. T. 2. Red. T. CIEŚLAK, K. PIĘTRYCH. Kraków 2002, s. 306.

pęknięć, rozprysków widocznych na powierzchni opisywanego obrazu. Może to służyć głównie osiągnięciu efektu obrazowości: „Spęczniałe od ciepła popołudnie pękało tu i ówdzie, a w szczelinach pojawiał się wieczorny cień” (D, s. 57). Częściej jednak przez szpary prześwieca inna rzeczywistość; w pęknięciach widać ślady tego, co pod spodem. Teatralną dekorację, która więzi, można przebić, by wyjść poza ograniczoną przestrzeń. Płaski obraz można odwrócić, by zobaczyć, co jest pod spodem. Są to najczęściej zdarzenia chwilowe, lecz wynikają ze zmiany ważnego elementu w opisanym obrazie, na przykład ze zmieniającej się pory dnia czy roku. Łączą się z przeżyciem metafizycznym, podczas którego odkrywa się prawdę, poznaje istotę rzeczywistości. Narrator opowiadania dostrzega czasem takie znaki w dwuwymiarowym zazwyczaj obrazie Dukli. Jeden z momentów wywołuje — zachodzące raz po raz za chmury — słońce:

Gra znikających cieni objawiała dwoistość świata z taką siłą, że czekałem, aż zniknie Rynek, znikną przysadziste kamieniczki, zniknie dwóch pijanych idących z hotelowej knajpy prosto w próżnię popołudnia, zniknie ratuszowa baszta, zniknie cała twarda materia i pozostanie tylko czarna nieobecność światła, ta druga strona rzeczywistości [...] i miasto Dukla zapadnie się w jakąś szczelinę między wymiarami albo miejsce, gdzie pięć ludzkich zmysłów traci władzę i zostaje tylko przecucie, że plastyczny, głęboki i codzienny pejzaż może odwrócić się na lewą stronę.

D, s. 16–17

Obraz dwuwymiarowy odbierany jest jako powierzchnia rzeczywistości, złudne odwzorowanie wielowymiarowego w swej naturze świata. Sprowadzanie świata do dwóch wymiarów, demonstracyjne obnażanie uzyskanego w ten sposób efektu sztuczności — to chwyt nie tylko Lorraina, ale również Schulza<sup>22</sup> — staje się sposobem opisu rzeczywistości jako efektu jej indywidualnego przeżycia, a także jako metody jej poznania.

---

<sup>22</sup> Zob. K. STALA: *Świat obrazem podszyty. O ikoniczności przedstawiania w prozie Schulza...*

## 4

Drugim ikonicznym modelem strukturyzującym rzeczywistość jest dla Stasiuka fotografia. Stanowi podstawę porównania widzialnych przejawów świata, ale także dostarcza metody oraz języka, które pozwalają wydobyć i opisać widzialną istotę rzeczy i zjawisk. Przywoływanie jej jako ikonicznego modelu przedstawienia dokonywane jest jednakże w sposób odmienny od wyraźnych, metatekstowych, deskrypcyjnych i dyskursywnych nawiązań do dzieł francuskiego malarza. W *Dukli* – zarówno w tytułowym opowiadaniu, jak i w całym tomie – przedmiotem odniesienia nie są konkretne, jednostkowe fotografie (inaczej Stasiuk postąpił w *Jadąc do Babadag* i *Fado*, gdzie dyskursem objął autentyczne zdjęcia). Autor wprowadza je jako teoretyczny model, jako formalny wzorzec pełnej wizualnej rejestracji nieustannie zmiennej, trudno uchwytnej za pomocą ludzkich zmysłów rzeczywistości. Ikonizacyjną funkcję pochwycenia rzeczywistości w obraz za pomocą urządzenia technicznego najlepiej wyraża następujący fragment:

Światło wchodzi w głąb instrumentu i zamiera w nim, tak jak obrazy zamierają we wnętrzach naszych czaszek, by potem służyć jako wymówki, usprawiedliwienia i sensory na każdą okazję. Dopóki są żywe, nic nie potrafimy z nimi zrobić. Dopiero gdy staną się rzeczami, umiemy ich jako tako użyć.

D, s. 81

Stasiukowa wykładnia doświadczenia rzeczywistości dzięki fenomenowi fotografii wiąże się ściśle z kategorią światła, które stanowi istotny temat opowiadań z tomu. Pisarz swoją fascynację światłem wyjawia *explicito* w autotematycznych wypowiedziach:

Od dawna wydaje mi się, że jedyną wartą opisu rzeczą jest światło, jego odmiany i jego wieczność. Uczynki interesują mnie w znacznie mniejszym stopniu.

D, s. 17–18

Zawsze chciałem napisać książkę o świetle. Nie potrafię znaleźć innej rzeczy, która bardziej przypominałaby wieczność. Nigdy nie potrafiłem wyobrazić sobie rzeczy, które nie istnieją. [...] Zdarzenia i przedmioty albo się kończą, albo giną, albo rozpadają pod własnym ciężarem i gdy je oglądam i opisuję, to tylko dlatego, że załamują na sobie blask, kształtują go i nadają mu formę, którą jesteśmy w stanie pojąć.

D, s. 49

Owe odautorskie komentarze nie tylko dowodzą zainteresowania Stanisława światłem samym w sobie (które wszak w kręgu kultury grecko-rzymskiej otwiera bogate pole semantyczne), ale także tłumaczą ikoniczne preferencje pisarza, w tym jego zachwyt i uważne studiowanie luminarnego tematu w malarstwie Lorraine'a oraz próby przełożenia obrazowania rzeczywistości tego artysty na opisy literackie. Fotografia okazuje się drugą — obok Lorraine'nowskich pejzaży — wizualną formą uchwycenia światła i świata, jaka zajmuje twórcę.

W przeciwieństwie do jednoznacznie pozytywnie przywoływanych mistrzowskich przedstawień malarskich Lorraine'a — fotografia w *Dukli* otrzymuje ambiwalentne znaczenia.

Stosunkowo rzadko wspominana jest wprost. Przy użyciu nazwy wprowadzona została dwukrotnie pod koniec rozpoczynającego tom opowiadania, pozbawionego fabuły, złożonego z opisów — obserwowanych podczas samochodowych podróży — obrazów słonecznego światła, przełamującego ciemności nocy i ujawniającego widzialność świata. Najpierw, kiedy bezpośrednio wykazane zostało podobieństwo obrazu — a raczej stanu — świata do fotografii:

Przed nami było jasno, daleko i pusto. Życie nie miało zamiaru się przejawiać. Wzgórza, domy, woda, chmury miały wyrazistość jakiejś niehumanitarnej fotografii. W takim pejzażu myśli brzmią jak mechaniczna muzyka. Można je oglądać, można ich słuchać, lecz ich sens jest zawsze złowrogi niczym echo studni. Szklany klosz nieba szczególnie przylegał do ziemi, powietrze znikało, ustępowało miejsca czystszej przestrzeni i nasza jazda, ruch samochodu stawały się coraz mniej oczywiste.

*Połowa lata, Pogórze*, s. 8–9

I nieco dalej, w podsumowującej narrację uwadze:

Te wszystkie podróże przypominają przezroczyste klisze. Nakładają się na siebie jak stereoskopowe fotografie, lecz obraz przez to nie staje się ani głębszy, ani ostrzejszy. Nie można opisać światła, co najwyżej można je sobie wciąż od nowa wyobrażać.

*Połowa lata, Pogórze, s. 10*

Naprowadzają natomiast na nią, rozmieszczone w kolejnych fragmentach utworu, dyskursywne uwagi o widzialnym uobecnianiu się w świetle rzeczy i zjawisk, opisy oparte na luministycznej metaforze oraz bezpośrednie wskazania na różnorakie przejawy światła. Charakterystyczne pod względem stosowanych środków jest otwarcie opowiadania:

O czwartej nad ranem noc unosi swój czarny tyłek, jakby obżarta wstawiała od stołu i szła spać. Powietrze jest jak zimny atrament, spływa asfaltowymi drogami, rozlewa się i krzepnie w czarne jeziora. Jest niedziela i ludzie jeszcze śpią, dlatego w tym opowiadaniu powinno zabraknąć fabuły, bo przecież żadna rzecz nie może przesłonić innych rzeczy, gdy zmierzamy ku nicości, ku stwierdzeniu, że świat jest jedynie chwilowym zakłóceniem w swobodnym przepływie światła.

*Połowa lata, Pogórze, s. 5*

— oraz kolejne sekwencje:

Ciemność rozłazi się w szwach i fastryga podróży na nic się tu nie zda. Horyzont na wschodzie jaśnieje jak srebrny wąż, który spoczął wyciągnięty na szczytach pagórków.

Mgła idzie do nieba. Odslania kopy siana, czarne płoty i ostre dachy. Powietrze jest ciemnozielone. Gęste niebo odrywa się od horyzontu. W tym pęknięciu widać blask innego świata. Ci, co umierali, myśleli, że idą właśnie tam.

Połowa lata, Pogórze, świt nabiera powietrza w płuca i każdy następny oddech jest jaśniejszy. Jeszcze przez godzinę będzie można sobie wyobrażać życie innych ludzi. Ta martwa pora, gdy świat

powoli staje się widzialny, ale jeszcze jest bezludny. Światło ma barwę roztopionego srebra. Jest ciężkie. Rozlewa się widnokrzem, lecz nie oświetla ziemi. Tu wciąż panuje półmrok i domysł, rzeczy są zaledwie swoimi cieniami. Niebo pęcznieje od blasku, lecz blask pozostaje w nim uwięziony jak powietrze w dziecinnym baloniku.

*Połowa lata, Pogórze, s. 6–7*

Podobieństwo obserwowanego zjawiska, kiedy w momencie przełamania się nocy i dnia widzialność świata sprowadza się do zestawienia wizualnych form światła i ciemności, do czarno-białego obrazu fotograficznego, budowane jest za pomocą tropów stylistycznych, odsyłających do pierwszych metafor fotografii: „niosąca światło”, „obdarowująca światłem”, „wychwytyująca światło”, „zapisująca światło”<sup>23</sup>. Luministyczną metaforą posłużył się w tytule swojej książki o fotografii — *La chambre claire* — Roland Barthes, który prostował popularne teorie łączące fotografię ze stosowanymi w malarstwie urządzeniami optycznymi:

Zupełnie niesłusznie z powodu jej technicznego początku kojarzy się ją z ideą przejścia przez ciemność (*camera obscura*). Tymczasem trzeba by raczej mówić o *camera lucida* (taka była nazwa aparatu poprzedzającego fotografię, który pozwalał na rysowanie przedmiotu za pośrednictwem pryzmatu, z jednym okiem na modelu, a drugim na papierze)<sup>24</sup>.

Stylistyczna i semantyczna warstwa Stasiukowych opisów przynosi również skojarzenia z technikami fotograficznej rejestracji, polegającymi na naświetlaniu światłoczułych materiałów, pokrytych powłoką związków srebra<sup>25</sup>. Tak pisał o wynalazku fotografii francuski teoretyk:

---

<sup>23</sup> Zob. B. STIEGLER: *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł. J. Czudec. Kraków 2009, s. 35.

<sup>24</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. TRZNADEL. Warszawa 2008, s. 188.

<sup>25</sup> Zob. W.S. JOHNSON, M. RICE, C. WILIAMS: *Historia fotografii. Od 1839 roku do dziś*. Tłum. E. TOMCZYK. Kolonia 2010, s. 40–42.



Noemat „to-było” stał się bowiem możliwy dopiero w chwili, gdy naukowy przypadek (odkrycie światłoczułości halogenków srebra) pozwolił na uchwycenie i bezpośrednie wydrukowanie promieni świetlnych wysyłanych przez oświetlony przedmiot<sup>26</sup>.

A w opowiadaniu czytamy:

Widać już płoty, drzewa, syf, rupieciarnie na podwórzach [...] — to wszystko jest, tkwi w swoich miejscach, lecz żadna z tych rzeczy nie rzuca jeszcze cienia, chociaż niebo na wschodzie przypomina srebrne zwierciadło, światłość odbija się w nim, lecz pozostaje niewidzialna. Tak pewnie wyglądał świat tuż przed uruchomieniem.

*Półowa lata, Pogórze, s. 7*

Podobne stylistyczne i konstrukcyjne zabiegi zostały zastosowane w tytułowym utworze. Warto przywołać jednakże fragment nieco inny od poprzednich, albowiem dyskurs skierowany jest w nim nie na rzeczywistość zewnętrzną, lecz na podmiot, dokonujący autorefleksji; fragment istotny ze względu na skupienie w nim wielu znaczeń, które pisarz łączy z fotografią:

I w środku jasnego dnia poczułem herezję istnienia, przedziwne odklejenie, ten bąbel między skórą świata a sobą, bąbel, w który jak w osocze po oparzeniu wsącza się świadomość i nigdy do końca rana nie przysycha, chyba że we śnie, ale wtedy nie mamy o tym pojęcia. Ocieęzały i nieruchomy, z gasnącą myślą, zmierzałem ku materialności. Wyobrażałem sobie, jak stygnę i zastygam ostatecznie, i światło zaczyna mnie ogarniać, tak jak całą resztę ukształtowanych raz na zawsze rzeczy. Całkowicie zanurzony w łasce blasku, wolny, pozbawiony jakichkolwiek możliwości, tkwię przy tym stoliku z dłonią na opróżnionej szklance, próżny jak ona sama, i za dwieście lat ktoś mnie tutaj odnajduje na swoje przekleństwo, bo będzie musiał snuć sieć domysłów, sztukować oczka opowieści, żeby wypełnić własną głowę, żeby pozbyć się tego echa wewnątrz, żeby wykorzystać to, co mu dano, to, na co go skazano, a ja jestem już daleko poza tym, poza

---

<sup>26</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 143–144.

koniecznością jakiegokolwiek alternatywy, jestem tylko rzeczą, z którą muszą się uporać, tak jak ja teraz muszę się handryczyć z każdą chwilą, obrazem i mgnieniem świata 15.15 w kwietniu, korzystając ze wszystkich dostępnych mi sposobów.

D, s. 56–57

Stasiukowe ujęcie fotografii wskazuje na inspiracje myślą fenomenologiczną Rolanda Barthes'a i Edouarda Pontremolego<sup>27</sup>. Podmiot dyskursu, podobnie jak autor *Światła obrazu*, przedstawia siebie jako obiekt fotograficznego utrwalenia, które balsamuje osoby, rzeczy i czas. Wspólne jest tu przeżycie, jak to formułuje teoretyk, „mikrodoświadczenia śmierci” i zamknięcia w nierzeczywistości:

za każdym razem, gdy chcę (lub pozwalam), aby mnie fotografo-  
wano, nieuchronnie przejmuję mnie uczucie nieautentyczności, cza-  
sem wprost oszustwa (jak tego doznajemy w pewnych koszma-  
rach). [...] Ale ja już, uprzedmiotowiony, nie walczę. Przeczuję,  
że z tego złego snu trzeba będzie mnie obudzić jeszcze bardziej bru-  
talnie. Gdyż nie wiem, co społeczeństwo zrobi z mojego zdjęcia, co  
w nie wczyta (przecież jest wiele odczytań tej samej twarzy). I gdy  
odnajduję siebie jako produkt tej operacji, widzę, że stałem się Cały-  
-Obrazem, to znaczy ucieleśnioną śmiercią<sup>28</sup>.

Rozważania Pontremolego pozwalają wprowadzić pozytywnie waloryzowane konotacje: w ujęciu tego teoretyka fotografia ujawnia skondensowaną do materii widzialność obiektu. Badacz dowodzi:

Geniusz światła wywołuje pomnożenie pozorów. Świat solarny jest obszarem iluzji. Czyżby zawsze miał obfitować w jego uniki, taniec refleksów, przebłyski i cienie, krótkotrwałą grę wizualnych bytów? Oto zmateralizowane echo, które więzi zjawisko jakby w przezroczystym pęcherzu. Płyta światłoczuła nie utrwała widzialności poszczególnych powierzchni. Wynalazek fotografii jest równoznaczny z odkryciem pewnego środowiska. Nie mamy tu do

<sup>27</sup> Zob. E. PONTREMOLI: *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotograficzności*. Przeł. M.L. KALINOWSKI. Gdańsk 2006.

<sup>28</sup> R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 30.

czynienia ze ścianą, z ekranem, na którym miałoby wreszcie zostać pokazane oblicze rzeczy, lecz z głębią, z naturalnym otoczeniem, stanowiącym przestrzeń percepcji. Jako przedmiot oglądany fotografia nie jest płaska, chociaż na to wskazywałaby cienka warstwa papieru fotograficznego. [...] Przedmioty i ludzie ukazują siebie do woli w otaczającej ich aurze. Bezruch nie jest tu bezwładnością kamienia, lecz elastyczną masywnością. Fotografia nie przedstawia zewnętrznych wizerunków, fasad, otoczki krajobrazu, lecz nierównomierne zagęszczenie i porowatość świata pełnego życia<sup>29</sup>.

Status, jaki pisarz nadaje światłu, odsyła do fenomenologicznego i pojęciowego źródła ontologicznych, epistemologicznych i estetycznych dociekań prezentowanych w utworze. Światło ma swój własny, materialny przejaw, ale zarazem powołuje do fizycznego istnienia rzeczy i zdarzenia, oferując człowiekowi możliwości ich widzenia. Odsłania metafizyczną istotę świata i człowieka. Fotografia jako techniczna możliwość uchwycenia pracy światła staje się jednym z narzędzi, jakim dysponuje współczesny człowiek, zgłębiający różne wymiary bytowości.

Zdecydowanie negatywnie odnosi się Stasiuk do mechanicznej rejestracji rzeczywistości za pomocą aparatu fotograficznego i kamer filmowych (D, s. 55, 81). Generalizujące — i krytyczne — rozpoznanie sformułowane zostało w ostatniej, trzeciej części utworu, przy okazji obserwacji masowego procederu fotografowania na uroczystości kanonizacji błogosławionego Jana z Dukli:

Rzeczywistość zamiera w setkach sekwencji, w tysiącach ułamkowych wcieleń. Próbuje wyobrazić sobie świat przed fotografią i nie potrafię. Prawdopodobnie w ogóle nie istniał, nieustannie przepadał pochłonięty przez ruchliwe, nienasycone zmysły, nic z niego nie zostawało. A teraz niepoliczalna ilość pstryknięć, mozaika, sekunda po sekundzie, spojrzenie po spojrzeniu, mamusia, tatuś, synek, każde jednym palcem dokonuje nieodwołalnego wyboru i jak się dobrze postarać, to nawet pojedyncza kropla deszczu nie umknie, nie zniknie, nie pójdzie tam, skąd przyszła. Niewykluczone, że nadejdzie czas, gdy cały świat i czas zostaną odwzorowane za

<sup>29</sup> E. PONTREMOLI: *Nadmiar widzialnego...*, s. 149–150.

pomocą związków srebra. Klatka po klatce, kartonik po kartoniku i niewykluczone, że to będzie jedyne spełnienie i koniec.

D, s. 80

Ta dezaprobatywna w swej wymowie konkluzja została dopełniona sarkastycznym, stylistycznie i semantycznie bełkotliwym komentarzem wyrażającym (chyba) sprzeciw wobec bezmyślnego, mechanicznego, niczemu niesłużącego powielania obrazu świata, sprzeciw wobec powierzchownych jego ujęć i wystawiania go na czczy pokaz:

I kiedy tak sobie stoję naprzeciwko poczty w Dukli, palę papierosa i przyglądam się barczystym facetom w lustrzankach, przychodzi mi do głowy myśl, że byt musi być fikcją, jeśli mamy mieć jakąkolwiek szansę. Że mięso, krew, światło i reszta oczywistości musi okazać się któregoś dnia jedynie ciekawym rojeniem, bo w przeciwnym razie coś tu nie gra i Pamelu żegnaj, panu już dziękujemy, zapraszamy jutro od trzynastej. Właśnie taka naiwna myśl dopada mnie teraz w Dukli, której nieruchomość pozwala snuć marzenia co do tego, jak się sprawy mieć mogą. Laterna magica, camera obscura, szklana kula, w której wolno sypie śnieg, fotoplastykon ostatniej nadziei i metafizyczny peep show.

D, s. 82

Pozytywne znaczenia przypisywane fotografii przez Stasiuka wynikają z metafizycznych, „archaicznych ram”<sup>30</sup>, jakie w doświadczenie egzystencjalne człowieka wprowadza kategoria światła. Wiąże się ono z iluminacją, z przeżyciem momentu olśnienia, otwarciem się — jak pisze Mircea Eliade — na transcendencję objawiającą się w „doświadczeniu światła wewnętrznego”<sup>31</sup>. Lub też — w formie *aisthesis* — „uruchamia pojęcie przeżycia, emocji, poznania indywidualnego i zmysłowego, bezpośredniego, nagłego, olśnionego; krótko mówiąc — uruchamia intuicyjne władze poznania”<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Zob. A. GRZEGORCZYK: *Światło i ciemność — kategorie współczesnej humanistyki*. W: EADEM: *Anioł po katastrofie*. Warszawa 1995.

<sup>31</sup> M. ELIADE: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1992, s. 119.

<sup>32</sup> A. GRZEGORCZYK: *Intuicja semiotycznie przygotowana*. W: EADEM: *Anioł po katastrofie...*, s. 49.



# Epifanie rzeczywistości

## 1

Pisarstwo Stasiuka wpisuje się w nurt nowoczesnej literatury, który Ryszard Nycz określa za pomocą metafory „trop rzeczywistości”, odnoszącej się do poetyki epifanii rozumianej jako

zapisy — lub miejsca wystąpienia — intensywnych, nieciągłych, momentalnych śladów obecności niezwyklej wartości powszechnego istnienia rzeczy indywidualnych<sup>1</sup>.

Nie przedstawienie rzeczywistości staje się tu zadaniem dla twórcy, lecz świadectwo szczególnie problematycznego jej doświadczania jako spadku po oświeceniowej utracie transcendentnego, totalizującego kryterium sensu i wprowadzeniu w jego miejsce porządków podmiotowych. Przywoływać więc będę kategorię epifanii także w szerszym rozumieniu, nadanym przez Charlesa Taylora, który wiąże ją z indywidualnym wysiłkiem nadania światu i własnej w nim egzystencji porządku i sensu. Filozof dostrzega jej nowoczesne, świeckie źródło w romantycznym ekspresywizmie jako odpowiedzi na oświeceniowy ideał niezaangażowanego, instrumentalnego rozumu<sup>2</sup>. Agata Bielik-

---

<sup>1</sup> R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 89–90.

<sup>2</sup> Zob. Ch. TAYLOR: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI i in. Oprac. T. GADACZ. Wstęp A. BIELIK-ROBSON. Warszawa 1991 — między innymi s. 763.

-Robson, komentatorka propozycji Taylora, podkreśla indywidualny aspekt epifanii i jej rolę w formowaniu „horyzontu sensotwórczego”, w ramach którego interpretacja świata przez aktywną wyobraźnię Ja zmierza do przedstawienia nie tego, co wynika z powszechnego uznania, lecz tego, co jest i jakie jest dla poszczególnego Ja<sup>3</sup>. Według Taylora, dającego pierwszeństwo przedstawieniu poetyckiemu,

Bez względu na to, co jest prawdą, a co nie w naszych teoriach naukowych, wizje naszych poetów powinny być przez nas interpretowane w duchu postkantowskim. Dają nam one wgląd w rzeczywistość, która nie może być oddzielona od medium tego wglądu: taka jest właśnie istota epifanii<sup>4</sup>.

## 2

Sytuację narracyjną w *Dukli* kształtuje motyw przyjazdów do i wyjazdów z miasteczka, czyli oglądanie tego samego miejsca w zmieniającej się aurze pogodowej i wobec upływającego czasu. Jednakże dla autorskiego medium najważniejsze jest nie dostrzeganie fizycznych zmian, lecz uchwycenie zasady istnienia świata, opartej na obserwacji wyjętej z rutyny potocznego doświadczenia.

No i wciąż wracam do tej Dukli, żeby oglądać ją w różnych światłach i porach. [...] Trzeba je [miasteczko — B.G.] nachodzić w różnych porach dnia i nocy i gdy nuda wyrzuci nas jednymi drzwiami, trzeba spróbować od innej strony, oknem albo szosą od Żmigrodu czy Bóbrki, aż stanie się ten rodzaj cudu, w którym światło załamie się w przedziwny sposób i splecie z czasem w przejrzystą tkaninę, która przesłoni świat na ułamek chwili i wtedy oddech zamiera jak przed śmiercią, ale strach nie nadchodzi.

D, s. 13

---

<sup>3</sup> Zob. A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 279–281.

<sup>4</sup> Cyt. za: ibidem, s. 283.

Przywołany fragment jednoznacznie ewokuje przeżycie metafizyczne, bliskie granicznemu doświadczeniu śmierci i lęku. Sprowokowane jest ono wszakże założoną przez narratora-autora postawą uważnej obserwacji, prowadzonej cierpliwie, a nawet i z pewną determinacją, dzięki której uaktywniają się niewykorzystywane w potocznym oglądzie władze „widzenia”. Wpisana w tekst utworu Stasiuka relacja do przypadku wybranego wycinka rzeczywistości (dukli-próbki) pozwala przywołać urywek wczesnego utworu Jamesa Joyce’a *Stefan bohater*, w którym tytułowa postać wyjaśnia przyjacielowi własne, odkryte niedawno, doświadczenie epifanii:

Powiedział Cranly’emu, że zegar na budynku Ballast Office też może być przedmiotem epifanii. Cranly przyjrzał się nieprzeniknionej wskazówce zegara na budynku Ballast Office z równie nieprzeniknioną miną.

— Tak — powiedział Stefan. — Będę go mijał raz po razie, napomykał o nim, wspominał, spoglądał. Jest to tylko element w całym katalogu wyposażenia dublińskich ulic. A potem, nagle, spojrzę nań i wiem: to epifania.

— Co?

— Wyobraż sobie, że moje spojrzenia na zegar to powolne przedzieranie się duchowego oka, które pragnie znaleźć odpowiednią ostrość widzenia. W momencie, gdy starania te zostają uwieńczone powodzeniem, przedmiot staje się epifanią<sup>5</sup>.

Joyce’owska wykładnia epifanii opiera się na założeniu specyficznego nastawienia poznawczego, w którym istotną funkcję pełni refleksja duchowa, a więc stan daleki zarówno od racjonalizacji, jak i korzystania z konwencjonalnych, niejako już sprawdzonych reguł i środków. Epifanijne rewelacje stają się metodą artystycznego przedstawienia. Stefan, początkujący pisarz, „Wierzył, że właśnie człowiek pióra powinien zapisywać owe epifanie z niezwykłą troską, świadom ich wyjątkowej ulotności i delikatności”<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> J. JOYCE: *Stefan bohater*. Przeł., wstępem i przypisami opatrzył K.F. RUDOLF. Poznań 1995, s. 208–209.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 208.



Charles Taylor, a za nim Ryszard Nycz wskazują literacki wzorzec przedstawiony przez irlandzkiego artystę jako przykład niereligijnego rozumienia epifanii, charakterystycznego dla modernistycznych twórców. W ujęciu współczesnego filozofa

Od romantyzmu aż do naszych czasów istnieje tu wyraźna ciągłość, poczynając od symbolistów, przez wiele nurtów określanych nie-zobowiązująco mianem „modernistycznych”. Zasadniczym elementem tego stanowiska jest pojmowanie dzieła sztuki jako czegoś, co wypływa z „epifanii” — by użyć wyrażenia Joyce’a w trochę szerszym sensie, niż on sam to czynił — albo ją urzeczywistnia<sup>7</sup>.

Taylor umieszcza więc epifanię w przestrzeni pozatekstowej, widząc w niej źródło twórczej ekspresji, jak i wewnątrz dzieła, traktowanego jako uobecnienie duchowych manifestacji świata. Polski literaturoznawca przesuwając akcent badawczy w stronę metody pisarskiej. Zwraca uwagę, że świecka definicja epifanii Jamesa Joyce’a i zatytułowane tak samo jego mikroprozy<sup>8</sup> pozwoliły twórcom, a następnie teoretykom przenieść przeżycie nadzwyczajności istnienia rzeczy zwykłych na zjawisko estetyczno-literackie, które wykształciło własną poetykę. Cechuje się ona opisem zawierającym przedstawienie „chwil” wyłączonych ze zwykłego przepływu czasu, „rozbłysków”, nagle ukazujących się „obrazów”<sup>9</sup>.

Poetyka — i wyrażane przez nią treści — modernistycznej epifanii stała się z pewnością nową cechą dykcji Stasiuka w ostatnich latach, a szczególnie wyrazistość przybrała w tomie i opowiadaniu *Dukla* oraz zbiorach reportaży *Jadąc do Babadag* i *Fado*. W luźnej, fragmentarycznej kompozycji utworów można dostrzec autonomiczne ośrodki, miejsca zapisu niezwykle intensywnego przeżycia, pozwalającego narratorowi (choć w tym przypadku należałoby mówić raczej o autorze) w krótkotrwałym olśnieniu dostrzec to, co zwykle umyka w codziennym ludzkim bytowaniu: inne, ale zarazem głęboko prawdziwe oblicze rzeczy-

<sup>7</sup> CH. TAYLOR: *Źródła podmiotowości...*, s. 773.

<sup>8</sup> Zob. J. JOYCE: *Objawienia. (Epiphanies)*. W: IDEM: *Dzieła zebrane. Utwory poetyckie*. Przeł. M. SŁOMCZYŃSKI. Kraków 1995.

<sup>9</sup> Por. R. NYCH: *Literatura jako trop...*, s. 43.

wistości, odsłaniającej nagle i niespodziewanie w tym, co wydawać się może przypadkowe, a nawet trywialne, swoją istotową naturę.

Własną, odrębną mikrokompozycją i charakterystyczną epifanią poetyką zwraca uwagę następująca scena:

A potem skusiły mnie te schodki wiodące jakby pod ziemię. To były pozostałości miejskiego szaletu. Szare drewniane drzwi zwisały wyłamane. Wszedłem. Nic tam nie było, tylko półmrok i szczątki. Żadnej całości, same fragmenty. Miejsca po kranach, rdzawe ślady instalacji, fajansowe okruszki kibli i wszędzie farba złuszczone ze ścian. Kurz, pajęczyny, podarte gazety, potłuczone szkło, rude, rozkładające się żelazo, gruz i zaschnięte gówno. I szare światło z małego okna na poziomie gruntu. Tam był jasny dzień, lecz tutaj black obumierał. Są takie miejsca, ale na ogół zdarzają się w snach. Poczułem strach. A właściwie przerażenie, zimny dotyk najstarszego lęku. Coś takiego musieli odczuwać ludzie, gdy uświadomili sobie istnienie czasu, gdy pojęli, że są nieruchomi, że zostają w tyle i nigdy nie znajdą sposobu.

Stałem bez ruchu i cierpła mi skóra. W tym zapomnianym i wypełnionym erozją sraczu zobaczyłem materię w ostatecznym upadku i opuszczeniu. Po prostu minuty i lata weszły w rzeczy i rozsadziły je od środka. To samo co wszędzie i zwykle. Musiałem przeżyć trzydzieści sześć lat i dotrzeć aż tu.

Z duszą na ramieniu i potem na plecach ruszyłem z powrotem. Szedłem bardzo wolno stopień po stopniu na powierzchnię. U Marii Magdaleny biły dzwony. Wtedy postanowiłem to wszystko opisać.

D, s. 48

Przedmiotem epifanii jest, cechujące się werystyczną metodą opisu, miejsce, w którym — mówiąc eufemistycznie — nie należałoby się spodziewać wykraczających poza fizjologię doznań. A jednak nader intensywnie odbierana trywialność i turpistyczna estetyka owego wycinka rzeczywistości wywołały przeżycie o wyraźnie metafizycznym charakterze, objawiające się głębokim lękiem, takim, jaki towarzyszy spotkaniu z Tajemnicą.

Właśnie uczucia strachu i przerażenia, które stanowią najczęstsze odpowiedzi człowieka na religijne doświadczenie teofanii, wymienia

Jolanta Szarlej na początku listy biblijnych przykładów reakcji podmiotu doznającego epifanii<sup>10</sup>. Religioznawca Rudolf Otto źródło owego lęku lokuje w najbardziej pierwotnych, podstawowych przejawach duchowości człowieka, w rozbudzonej, „różnej od »naturalnych« dyspozycji psychicznej”, otwierającej perspektywę nieznanego.

Lęk bowiem — tłumaczy Otto — nie jest naturalnym zwykłym strachem, lecz sam jest już pierwszym pobudzeniem się i odczuciem tego, co tajemnicze, zwłaszcza w jeszcze surowej formie „tego, co budzi grozę”, jest pierwszym wartościowaniem według pewnej kategorii, która nie leży w zwykłym naturalnym zasięgu i nie mieści się w tym, co naturalne<sup>11</sup>.

„Nie-naturalność” w ujęciu religioznawcy pozwala lęk odnieść do spotkania lub nawet jedynie przeczucia istnienia tego, co „nad-przyrodzone”, co boskie. Wprowadza więc w doświadczenie człowieka sferę transcencji. W tym aspekcie chyba najbardziej uwidacznia się różnica między epifanią jako przeżyciem religijnym a epifanią świecką. Jakkolwiek podobne mogą być psychofizyczne objawy podmiotu, znajdującego się w sytuacji wykraczającej poza zwykłość jego doświadczeń, całkowicie inny jest ontologiczny wymiar tego, co objawione. Narrator *Dukli* wyznaje: „zobaczyłem materię w ostatecznym upadku i opuszczeniu”. Świecka epifania, w przeciwieństwie do teologicznego wzorca, odnosi się do tego, co jak najbardziej materialne, choć wywołujące przeżycie duchowe.

Epifanię Stasiuka kończy autotematyczny komentarz: „Wtedy postanowiłem to wszystko opisać”, ujawniający pisarską metodę utrwalania chwil i zapisywania rewelacji, będących wynikiem wytrącenia podmiotu z widzenia nawykowego, potocznego, prześlizgującego się po powierzchni oczywistych rozpoznań rzeczy banalnych.

<sup>10</sup> J. SZARLEJ: *Epifanie biblijne*. Katowice 2002, s. 153–156.

<sup>11</sup> R. OTTO: *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Przeł. B. KUPIS. Przedm. J. KELLER. Warszawa 1968, s. 44.

## 3

Pozostałe utwory z tomu *Dukla*, króciutkie, jednostronicowe mikro-opowiadania lub mikroopisy, przypominają formą *Objawienia* Joyce'a. Spojrzenie narratora skupia się na jednym punkcie: osobie, sytuacji, porze dnia, zjawisku pogodowym, i wydobywa jego cechy zarazem całkowicie zwyczajne i wyjątkowe. W narracji podkreślany jest przygodny charakter owych odkryć, dokonywanych w przypadkowym momencie, w trakcie wykonywania zwyczajnych czynności wokół domu, w drodze (na przykład na piwo czy do lasu po drewno), i nieoczekiwanie ujawniających fenomenalność poszczególnego, konkretnego bytu.

Oprócz nagłych „sposprzeżeń”, pozwalających zauważyć unikalność pojedynczych zjawisk, literacka wypowiedź Stasiuka przedstawia odmienne doświadczenie rzeczywistości; wrażenia — czy może tylko przecucia — że świat nie wyczerpuje swego istnienia w materialnych formach, że czasem odsłania stronę metafizyczną, wskazującą nie na przygodność i jednostkowość, lecz wieczność<sup>12</sup>. Narrator nie pozwala jednak takiemu przeżyciu rozwinąć się, zamyka je szybką puentą lub ironicznym komentarzem, w którym odczuwany przez siebie patos zderza z językowym banałem, a jedyny odpowiedni wyraz bezradności wobec świata nieogarnialnego żadnymi percepcyjnymi regułami ani intelektualnymi pojęciami i niewyraźnego jakakolwiek poetyką znajduje w bełkotliwej mowie:

I nie wyszedłem po raz trzeci, bo zdjął mnie strach. Inaczej mówiąc: przypieniałem. Bo jak wydestylować niewidzialne z widzialnego,

---

<sup>12</sup> Badacze twórczości Stasiuka dostrzegają stawiany w jego utworach problem ontologicznych wymiarów rzeczywistości. Pisała, w odniesieniu do podróży narracji, Zofia Zarębianka: „Wędrówka bohatera motywowana jest pragnieniem dotarcia do jakiegoś prapoczątku, do samych źródeł istnienia, zasilających je przedustawnym sensem, przesłanianym przez materialność. [...] prowokację do zaistnienia innych rodzajów przestrzeni przynosi jednak zawsze namacalna rzeczywistość geograficznego konkretnego, przywołanego w całej jego sensualnej soczystości”. Z. ZARĘBIANKA: *Podróż jako wieczny cykl życia. Duchowe wymiary podróży w prozie Andrzeja Stasiuka*. W: *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*. Red. A. KIEŻUŃ, D. KULESZA. Białystok 2010, s. 225.

jeśli nie poprzez ryzykowny eksperyment z — za przeproszeniem  
— integralnością własnej koherencji?

*Za progiem*, s. 123

W opowiadaniu *Zima* sceptycyzm wobec transcendentnych wymiarów świata zadeklarowany został w autotematycznej uwadze:

Tak chciałbym zaczynać wszystkie historie. Od ciał i rzeczy, ponieważ nie starcza mi wiary we wskrzeszenie jednych i drugich. Jeśli nawet ciała powstaną, to co będą robiły bez całej reszty? [...] Dlatego mam obsesję rzeczy, zdarzeń, nic niewartych szczegółów, wyliczanek, lubię wiedzieć, co jak się nazywa, i dlatego wolę biedne okolice niż bogate, bo w nich przedmioty mają prawdziwą wartość<sup>13</sup>.

*Jadąc do Babadag* otwiera podobne wyznanie, uzasadniające zwrócenie się autora ku światu rzeczy materialnych, ku ich twardej, cielesnej, widzialnej egzystencji:

Tak, to tylko ten lęk, te poszukiwania, ślady, historie, które mają przysłonić nieosiągalną linię widnokręgu. Znowu jest noc i wszystko oddala się, przepada, przykryte czarnym niebem. Jestem sam i muszę przypominać sobie zdarzenia, ponieważ dopada mnie strach przed nieskończonością. Dusza rozpuszcza się w przestrzeni jak kropla w otchłani morza, a ja jestem zbyt tchórzliwy, żeby w to uwierzyć, zbyt stary, by pogodzić się ze stratą, i wierzę, że tylko poprzez widzialne można zaznać ukojenia, że tylko w ciele świata moje ciało odnajdzie schronienie.

JB, s. 7

W kolejnej książce powtórzył Stasiuk metodę poznawania i przedstawiania rzeczywistości z *Dukli*. Reportaże z podróży po Europie Środkowej i Wschodniej przenika żywioł opisywania świata. Podstawowym kryterium wyboru odwiedzanych miejsc jest przypadek, ale istotne okazuje się ich oddalenie od centrum, absolutny brak jakiegokolwiek znaczenia poza wypełnianiem przestrzeni. Autora interesuje istnienie rzeczy ograniczone do samego istnienia, a zatem docieranie

<sup>13</sup> A. STASIUK: *Zima*. W: IDEM: *Zima*. Obrazy K. TARGOSZ. Wołowiec 2001, s. 41.

nie do przygodności, lecz do konieczności bytu. Opisaniami rządzi zasada paradoksu; na konkretne, indywidualne, samoswoje rysy mieścin i wiosek oraz ich mieszkańców nakładane są cechy uniwersalne, wytrącające przedmioty, miejsca i postacie z ich pojedynczej i oryginalnej, ale przemijającej i nikomu poza nimi samymi niepotrzebnej egzystencji. Mamy do czynienia z rozpoznaniem przygodności istnienia świata, co potwierdzają autorskie refleksje:

Tak, to mnie prześladowe, ta cała reszta, to istnienie, bez którego wszyscy mogą się obejść, ta zbędność, nadmiar, który nie jest bogactwem, to ukryte, którego nikt nie pragnie poznać, i tajemnice, które szczeczną w zapomnieniu, i pamięć, która pożre samą siebie.

JB, s. 247

Owa niekonieczność i nieważność bytu zostają zrekompensowane podmiotową decyzją, za którą kryje się gest przedstawienia, pragnienie — choćby nieudolnego — uobecnienia:

Nie wiem, dlaczego to wszystko istnieje, i dawno straciłem nadzieję, że znajdę odpowiedź, więc na wszelki wypadek zapisuję wszystko jak leci, żeby równością zastąpić sprawiedliwość i sens.

JB, s. 250

Świadectwa dojmującej błahości i przemijania są w *Jadąc do Babadag* nieustannie rozbijane epifanijnymi opisami, aktualizującymi esencjalność przygodnego istnienia:

Krowy wracały z pastwisk i szły całą szerokością drogi. Musiałem zwolnić i w końcu całkiem się zatrzymać. Rozstępowały się przed autem jak ruda leniwa fala. Chwytał przymrozek i z nozdrzy buchała para. Były ciepłe, rozdęte i obojętne. Patrzyły wprost przed siebie, w dal, ponieważ rzeczy, przedmioty i pejzaż nie miały dla nich żadnego znaczenia. Po prostu patrzyły wskroś tego wszystkiego. I we wsi Rozpucie poczułem ogrom i nieprzerwaną ciągłość świata wokół. O tej samej porze, w tym samym gasnącym blasku, wracały do domów bydłota: od Kijowa, powiedzmy, po Split i od mojego Rozpucia po Skopje i — dajmy na to — Starą Zagorę działo

się to samo. Krajobrazy i architektura, rasy, kształty rogów trochę się zmieniały, lecz poza tym obraz pozostawał nienaruszony: drogą między dwoma rzędami domów podążały syte stada.

JB, s. 38

W kompozycyjnym planie całej książki epifanijne olśnienia stają się równoważną z pozostałymi opisami metodą poznawania i przedstawiania świata w jego oczywistych i niespodziewanych zarazem przejawach.

#### 4

Ryszard Nycz, wyjaśniając użytą przez siebie metaforę „tropu rzeczywistości”, przywołuje dwa — jak wykazuje — wzajemnie się wspierające znaczenia słowa „trop”, czyli rozumienie potoczne „tropu” jako „śladu”, „odcisku”, pozostawionego przez kogoś lub coś, oraz literaturoznawcze, określające praktykę poetycką, polegającą na semantycznych przekształceniach konwencjonalnego języka<sup>14</sup>. Związany z literacką epifanią trop „tropienia śladów” można dostrzec i w *Dukli* — zarówno w znaczeniu pierwszym, jak i drugim. W sekwencji przedstawiającej najwcześniejsze młodzieńcze uczucie wspominającego narratora szukanie odcisniętych na piasku śladów stopy dziewczyny (D, s. 29), „węszenie uparcie za jej śladem” (D, s. 32), prowadzi do epifanijnego przeżycia, którego załączkiem jest ujrzenie ukochanej, podobnej do świętego wizerunku, a zasadniczą treścią — intymne doświadczenie bliskiej i realnej obecności drugiej osoby, przybierające formę olśnienia i transgresji jednocześnie:

Pomyślałem, że nareszcie zobaczę jej twarz, lecz widziałem tylko światło, słoneczne strumienie przesączone przez brudną szybę i refleksy rozszczerzone wokół jej głowy. [...] Otaczał mnie duszny, dotykalny obłok i to było tak, jakbym znalazł się w niej, jakbym dotykał jej skóry od wewnątrz. Czułem sprężystą, ustępliwą powłokę

---

<sup>14</sup> R. Nycz: *Literatura jako trop...*, s. 10.

świata i bałem się poruszyć, bo każdy gest, każde drgnienie powracało do mnie w postaci jakiejś nieskończonej rozkosznej, śmiertelnej pieśniedy. Oddychałem głęboko. Powietrze przeszło przez żyły. Było nasiąknięte jej istnieniem.

D, s. 44

Także w autorefleksyjnych uwagach pojawiają się, charakterystyczne dla poetyki epifanii, leksykalne nawiązania do tropów, śladów, odcisków, które stają się dla autora znakiem realnego istnienia rzeczy, ale też „pre-tekstem” i tematem literackiego przedstawienia:

Teraz próbuję ułożyć to wszystko w jakiś sekwens, chociaż pamiętam tylko okruchy, odciski rzeczy w tamtej przestrzeni, bo przecież nie same rzeczy z ich niepowtarzalną strukturą zadrapań, pęknięć i zmarszczek. To, co dociera teraz do mnie, to tylko ich ślady, fantomy desygnatów zatrzymane w pół drogi między istnieniem a nazwaniem.

D, s. 64

Jednakże — i to jest kolejna cecha wyznaczająca Stasiukowe widzenie rzeczywistości — w potocznym oglądzie nie dochodzi do scaleńia świata, lecz jedynie do ukazania fragmentów albo powierzchniowej warstwy. Rejestrowane są szczeliny, pęknięcia, odpryski:

To wszystko tak bardzo przypomina pamięć z jej nieobliczalną strukturą i niepoliczalną ilością miejsc, w których wszystko znów i po raz kolejny może zaczynać się od początku jak w jakimś obłądnym inwentarzu, spisie rzeczy i możliwości aż po najgłębsze dno, a dna i tak nie będzie, bo zaraz otworzy się następne i następne, bo najmniejsza chwila dzieli się na jeszcze mniejsze, a te mniejsze rozpryskują się niczym fajerwerki na setki gwiazd, a każda z nich ma inny kolor, smak i kształt i tak w kółko, dopóki sam umysł nie eksploduje i to jest jedyna nieskończoność, jaką mamy, a reszta to tylko jej okruchy podniesione do kwadratu i unieruchomione, a więc martwe.

D, s. 31

Wydaje się, że szczeliny sugerują obecność innego, metafizycznego porządku, że szpary są znakiem odsłaniającym ukryte istnienie Tajem-



nicy. W oczywisty sposób narzuca się więc ich epifanogeny status. W narracji zarówno *Dukli*, jak i *Jadąc do Babadag* znajdziemy przywołania owego metaforycznego znaczenia szczeliny. Pamiętać jednak należy, że literacką funkcją tropu jest nie tylko świadectwo istnienia czegoś, ale również przekształcenie semantyczne konwencjonalnego znaczenia. Trop zakłada więc rozziw między znakiem a sensem, czego emblematem może zatem być szpara, szczelina rozumiana jako miejsce puste, niewypełnione znaczeniem. Tak też o szczelinie pisze Roland Barthes w związku z kulinarnym jej obrazem, tempurą, którą, jak twierdzi, „określamy według kategorii lekkości, ulotności, momentalności, delikatności, przezroczystości, świeżości, choć najlepszą nazwą byłaby tu szczelina o niewypełnionych brzegach, albo jeszcze lepiej: znak pusty”<sup>15</sup>. Konotacje z epifanią narzucają się w opisie tego japońskiego dania, czyli produktów obwiedzionych kruchą warstwą obsmażonej otoczki: „Obwódka jest tak delikatna, że produkt staje się w niej abstrakcyjny: powłoką produktu jest wyłącznie czas (sam skądinąd bardzo krótki), powodujący jego krzepnięcie”<sup>16</sup>, Barthes’owskie wyczucie szczeliny sprowadza ją do porowatej, przezroczystej i czasowej powłoczki, pokrywającej zasadniczą część potrawy:

Świeżość, krążąca w *tempura* poprzez mączną koronkę, wzmacnia najbardziej ożywcze i najdelikatniejsze z produktów, jak ryby, zieleń; świeżość ta, będąca jednocześnie świeżością tego, co nietknięte, dotyczy także oleju, [...] nie decyduje o tym jakości produktu, [...] ale dziewiczość jego usmażenia<sup>17</sup>.

Podobnie jak Barthes o tempurze, Stasiuk pisze o sarkofagu Amalii Brühlówny, którego różowy marmur „układa się w kapryśne i żywe draperie”; „Niewykluczone, że Amalia pod fałdami kamienia jest ciepła i jej ciało zachowało żywą jędrną konsystencję, jaką nadaje długi sen” (D, s. 21). Regularnym wizytom u Amalii towarzyszy zwykle „prawie pewność, że pod marmurowym obleczeniem trzewiczków jej stopy są

---

<sup>15</sup> R. BARTHES: *Imperium znaków*. Przeł. A. DZIADEK. Przejrzał, poprawił, wstępem opatrzył. M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999, s. 76.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 74–75.

ciepłe, a w twardej gładkości paznokci pulsuje krew” (D, s. 22). Nieprzypadkowo całe opowiadanie *Dukla* kończy się epifanią, w której marmurowa forma ukrywa istnienie żywej Brühlówny:

Zmartwychwstanie musi się z czegoś składać. To było jak powietrze, które osiągnęło gęstość mięsa. Wszyscy umarli, wszystkie minione raz na zawsze rzeczy, zagubione, przebrzmiałe okruchy świata, ostrużyny czasu, dawne widoki z okien, wszystko, co było i nigdy nie powróci, zmieniało się teraz w jej ciało. Śmierć cofała się, zsuwała jak rękawiczka, jak pęknięta powłoka codzienności, a tam, pod spodem w środku, pamięć, nadzieja, wyobraźnia, i cała reszta nieważkich, niewidzialnych i nieistniejących zjawisk krzepła w żywe, dotykalne cząstki. Amalia nie była duchem ani upiorem. Była skondensowaną obecnością tego, co zawsze było nieobecne. Była obrazem, który cofa się w stronę pierwowzoru, by go przewyższyć. Pantofel zsunął się z jej stopy i stuknął o posadzkę. Słyszałem, jak oddycha, jak wchodzi w nią iluzoryczna materia świata i przemienia się w ciało miękkie i gładkie jak wieczność. Budziła pragnienie. Czulem jej zapach: ciężki, masywny i sprężysty. Dotykał mnie ze wszystkich stron, tak jak myśl może dotykać przedmiotu — bez czułości i bez okrucieństwa, z obojętną łaskawością rzeczy niewyczerpywalnych.

D, s. 91

Czy można mówić o prawdziwości epifanii? Wydaje się, że doświadczenie epifanii zawsze musi być prawdziwe, choć decydują o tym w większym stopniu kryteria indywidualne niż klasyczna definicja prawdy. Trudno oprzeć się wrażeniu, że przywołana właśnie epifania ma inny status niż poprzednie przykłady. Spełnia wymogi epifanijnej poetyki, a jednak zwraca uwagę nadmiernie rozbudowanym komentarzem. Wyznaczone jej zostały wyraźne funkcje kompozycyjne: stanowi symetryczną przeciwagę opisu miejskiego szaletu (kontrastowo zestawiony przedmiot doświadczenia, krańcowo różna stylistyka przedstawienia) i symetryczne uzupełnienie epifanii ukochanej dziewczyny (kobieta jako przedmiot fascynacji, podobnie zmysłowa, erotyczna dykcja wypowiedzi). Literackość, a dokładniej: fikcyjność, przedstawienia ożywającej Amalii wzmacniają odwołania kulturowe: kontemplacja rzeźby Brühlówny nawiązuje do mitu o Pigmalionie, przywołując temat

artystycznej reprezentacji, złudzenia i pułapki doskonałego uobecnienia w dziele sztuki.

Kończąca *Duklę* „sztuczna” — ukazująca, że jest fikcją, artystycznym konstruktem — epifania wydaje się mieć autorefleksyjny status, podejmuje bowiem problematykę możliwości literackiego przedstawienia. Epifanijski opis pełni tu funkcję nazwania tego, co nienazywalne i niewyrażalne<sup>18</sup>, jest znakiem odsyłającym do porządku transcendentnego, jedynym sposobem, w jaki autor może przedstawić własne metafizyczne doświadczenia, zaledwie sygnalizowane w przeczuciach, czy raczej „nieczuciach” istnienia transcendencji. Wydaje się bowiem nie podzielać wiary swojej babki, o której przecież nie bez powodu wspomina, że traktowała jednakowo świat duchów zmarłych osób i świat codziennych spraw jako „rzeczywistość zasadniczo niepodzielną” (D, s. 87). Podmiot w prozie Stasiuka funkcjonuje w świecie odczarowanym z metafizyki. Szczeliny jako tropy w utworach pisarza wskazują możliwość istnienia transcendencji, ale jednak nie są miejscem jej objawienia się autorowi.

W *Dukli* jedyne przejście przez szczelinę dokonuje się w języku jako literackim tworzywie, ale efektem tego przejścia nie jest dotarcie do transcendencji, lecz jedynie penetrowanie różnych możliwości literackiego przedstawienia. Oprócz passusu z ożywającą Brühlówną dzieje się tak jeszcze w innych miejscach w utworze, na przykład w opisach Dukli z przeszłości. Językowy (i fikcyjny) status pierwszego z nich podkreślony został stylizacją na staropolszczyznę:

Popołudnie powoli rozmyło kontury ratusza i w jego miejsce zjawiał się dwór w Rynku oparkaniony drzewem, parkan pobity gontami miejscami poprawy potrzebuje. W tym dworze Izba stołowa, do tej Izby drzwi na zawiasach żelaznych, z klamką i haczykiem żelaznemi. [...] Do dworu od miasta są wrota wielkie z tarcic, u tych wrót kuna żelazna i kanie dwie żelazne w słupach do wsparcia wrot...

No więc tak było za tym nieistniejącym wtedy oknem trzysta lat temu.

D, s. 30—31

<sup>18</sup> Taką funkcję poetyce epifanii przypisał R. Nycz: „Wyrażanie niewyrażalnego” w *literaturze nowoczesnej*. W: IDEM: *Literatura jako trop...*

Drugi to opis podporządkowany kolorystyce i formie sepiowej fotografii z przełomu wieków — tutaj fikcyjność (w sensie przyjęcia pewnej konwencji) literackiej prezentacji świata wzmocniono przedstawieniem drugiego stopnia; to przedstawienie przedstawienia, czyli zabieg, w którym opis rzeczywistości zastąpiono opisem obrazu rzeczywistości:

Dorożka jednokonna z Iwonicza 3 korony, dwukonna 7 koron, dyliżans korona pięćdziesiąt. Dyliżans odchodzi o 6.00, 7.30 i o 2 po południu. Spać można w zajeździe u Lichtmanna za koronę pięćdziesiąt, zjeść w pokoju śniadankowym u pana Henryka Muzyka. Trzy tysiące mieszkańców, z czego dwa i pół to Żydzi. Rok, powiedzmy, 1910. Wszystko razem przypomina sepiową fotografię albo stary celuloid — jedno i drugie łatwo płonie i zostawia po sobie puste miejsce.

D, s. 45

Ostatecznie miast epifanijnej bezpośredniości doświadczenia (i przedstawienia) świata ukazane zostało rozsuniecie się literackiego tekstu i rzeczywistości<sup>19</sup>.

## 5

Jaki jest literacki efekt Stasiukowego poznawania świata, widzeń i ośnień pisarza? Zaprezentowane w *Dukli* próby opisu rzeczywistości pokazują, że epifania jako metoda poznania i przedstawienia świata

<sup>19</sup> Literacki opis rzeczywistości jako przedstawienie drugiego stopnia zdekonstruował Roland BARTHES: „pisarz, niczym w rytualnym obrzędzie, musi najpierw przekształcić »rzeczywistość« w przedmiot namalowany (skadrowany); następnie może ten przedmiot odczepić, *wyciągnąć* ze swego obrazu: słowem, może go od-malować (odmalować, czyli rozwinąć kobierzec kodów, nie troszcząc się o relację między językiem a przedmiotem odniesienia, lecz odsyłając jeden kod do innego kodu)”. R. BARTHES: *S/Z*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, M. GOŁĘBIEWSKA. Wstęp M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999, s. 91.

wyduje się autorowi ratunkiem przed fikcją, a dokładniej: przed obrazami, które nie są niczym więcej, jak tylko symulakrami, czyli konstrukcjami zajmującymi miejsce przedmiotów swojego przedstawienia<sup>20</sup>.

Jean Baudrillard, łączący ową tendencję z postępującą w społeczeństwie nowoczesnym utratą poczucia bezpośredniej obecności Boga, tłumaczy działanie procesu zaistnienia reprezentacji bez odniesień do jakiegos konkretnego, skalającego porządku następująco:

Wówczas cały system przechodzi w stan nieważkości, stając się jedynie gigantycznym symulakrem — nie jest nierzeczywisty, lecz jest symulakrem, to znaczy nie może już zostać wymieniony na to, co rzeczywiste, lecz wymienia się sam na siebie w nieprzerwanym obiegu pozbawionym referencji i granic<sup>21</sup>.

W społecznościach pierwotnych epifania była znakiem przejawiania się *sacrum*, „wdarcia się” *sacrum* w przestrzeń codzienności. Jej zadanie — objawienie i zarazem ustanowienie rzeczywistości absolutnej — pozwalało człowiekowi znaleźć punkt oparcia, wyznaczający mu orientację w świecie<sup>22</sup>. Stasiukowe epifanie można odczytać jako pragnienie człowieka nowoczesnego — żyjącego w świecie „odczarowanym” z *sacrum* — ustalenia na nowo tego, co rzeczywiste, obiektywne, niepodważalne, pozwalające na umiejscowienie się w bliskim sobie obszarze. Tak też Agata Bielik-Robson podsumowała Taylorską propozycję duchowości nowoczesnej:

---

<sup>20</sup> Jean Baudrillard tak wyjaśnia istotę symulakrów: „Mamy tu raczej do czynienia z zastąpieniem samej rzeczywistości znakami rzeczywistości, czyli z operacją powstrzymywania każdego rzeczywistego procesu przez jego operacyjną kopię, metastabilną, deskryptywną, programowalną i nieomylną maszynę, która dostarcza wszelkich znaków rzeczywistości oraz wymija wszelkie jej zmienne koleje losu”. J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 7.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>22</sup> Zob. M. ELIADE: *Sacrum — mit — historia. Wybór esejów*. Wybór i wstęp M. CZERWIŃSKI. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1993, s. 53—60. Eliade częściej używa terminu *hierofania*.

Współczesny horyzont sensotwórczy — „indywidualna epifania” — jest słabszym bytem od uniwersalnej struktury mitu czy wiary religijnej, której niekwestionowana realność nadawała sens egzystencji przednowożytnej, jest jednak mocniejszy od fikcji<sup>23</sup>.

Przeświadczenie o szansie na ucieczkę przed fikcją prezentuje Stasiuk w ostatnich książkach. Swoją uwagę kieruje ku rzeczom zwyczajnym, opisuje przedmioty codziennego użytku, zniszczone, ale służące do wykonywania określonych czynności. Dostrzega w rutynie działań prostych ludzi podstawowy sens egzystencji. Przywiązuje się do peryferii, galicyjskich wsi, Dukli i jej okolic. Przemierza wszelakie zapomniane i zaniechane przez turystów prowincjonalne zakątki Europy Środkowej. Przedstawiane w *Dukli* i *Jadąc do Babadag* czy w *Fado* jako miejsca zupełnie nieważne, niewyróżniające się niczym szczególnym, odsyłają do kryteriów towarzyszących epifanijnemu doświadczeniu, czyli nadaniu sensu temu, co trywialne, pospolite, powszednie. Podobnie jak w przypadku epifanii, ich znaczeniem rządzi reguła paradoksu, albowiem w pozornej błahości i przypadkowości ukazują to, co istotne<sup>24</sup>.

Strategia zadomowienia, opisywana przez Ryszarda Nycza jako jeden z wariantów współczesnej tożsamości<sup>25</sup>, pozwala spojrzeć na tom *Dukla* i narrację podróże w perspektywie podmiotowości zdecentrowanej (pozbawionej transcendentnego centrum własnej egzystencji), ale szukającej indywidualnego miejsca w przestrzeni codzienności. To podmiotowość, która odbudowuje więź ze światem, nawet gdy zazwyczaj widzi się go tylko we fragmentach lub w epifanijnych olśnieniach czy też tropi się jedynie materialne ślady istnienia absolutnego.

<sup>23</sup> A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność...*, s. 279.

<sup>24</sup> Nieco inaczej o epifaniach w *Jadąc do Babadag* pisał Wojciech Kudyba, wiążąc je z kategorią pograniczności w sensie przestrzennym i metafizycznym, charakteryzowaną przez zagęszczone, zwielokrotnione, intensywne istnienie oraz rozpięcie „pomiędzy nieskończonością nieba i znikającą ziemią” (JB, s. 200). W. KUDYBA: *Epifanie w drodze do Babadag*. „Colloquia Litteraria” 2008, nr 1/2.

<sup>25</sup> R. Nycz: *Literatura jako trop...*, s. 80.



# Geografia, historia i pamięć

## 1

Jednymi z częściej wywoływanych pojęć w ostatnich, dyskursywnych, tekstach Andrzeja Stasiuka są niewątpliwie: „geografia”, „pamięć”, „historia”, „fikcja”. Powtarzane, przepisywane, ponawiane, poddawane analizie, nie stanowią li tylko prostej statystyki; stają się słowami kluczami<sup>1</sup> budującymi projekt określony przez autora jako „moja Europa”. Według deklaracji samego pisarza, projekt ów osadzony jest przede wszystkim na kategorii geografii:

moją obsesją zawsze była geografia, a nigdy historia, której wielkim, półmartwym i nadpsutym cielskiem żywiliśmy się w naszych stronach tak długo. Geografia natomiast została nam dana niczym objawienie, i jest to jedna z niewielu rzeczy, jakiej nie udało nam się spięprzyć.

DO, s. 120

Geograficzną konkretność narrator eksponuje wielokrotnie i na różnorakie sposoby. „Moja Europa”, a dokładniej: Europa Stasiuka, wykreślana jest na mapie za pomocą cyrkla (DO, s. 77). To — jak mówi podtytuł pierwszej z kolejnych książek — „Europa zwana Środkową”, choć zgodnie z tym, co czytamy w utworze, droga do niej „wiedzie

---

<sup>1</sup> Odwołuję się tu do wprowadzonej przez Kazimierza Wykę kategorii (*Słowa-klucze*. W: IDEM: *O potrzebie historii literatury: szkice polonistyczne z lat 1944–1967*. Warszawa 1969, s. 198–234), lecz nie wyprowadzam z niej wiążących wniosków.



na południe” (DO, s. 120) od miejsca zamieszkania pisarza. To Europa Środkowa, przeciwstawiana zarówno Zachodniej, jak i Wschodniej. To Europa topograficznie wyznaczonej przestrzeni, której emblematem — wykorzystywanym zwłaszcza w *Jadąc do Babadag* oraz *Fado* — staje się mapa. To przede wszystkim Europa peryferyjna, poznawana z autopsji, dzięki podróżom, najczęściej prowadzącym do miejsc nieznaczących, położonych daleko od standardowych tras turystycznych. To „gorsza Europa”, lecz ów epitet, postawiony przez samego autora, wcale nie ma znaczenia deprecjonującego, wręcz przeciwnie, w subiektywnej ocenie stanowi pozytywną wartość: „możemy poszukiwać krain mniej i bardziej wzgardzonych i te drugie są oczywiście ciekawsze, bardziej rzeczywiste, bardziej inspirujące, ponieważ ich losy i przeznaczenie stanowią niewiadomą”<sup>2</sup>.

Niemniej jednak — wydawałoby się — *stricte* fizyczna kategoria geografii w Stasiukowym projekcie otrzymuje znamiona przestrzeni mitycznej, względem której autor umieszcza siebie<sup>3</sup>. Rzeczywistość zewnętrzna staje się znakiem porządku archaicznego, źródłowego, pierwotnego — dlatego nieprzypadkowo w przywołanym na początku cytacie pojawia się określenie geografii jako objawienia danego człowiekowi. W jednym z wywiadów powie: „w *Mojej Europie* próbowałem znaleźć definicję mojej przestrzeni”<sup>4</sup>. Wysuwając na pierwszy plan relację Ja — świat, pisarz rozpoznaje swoje w nim miejsce, buduje własną tożsamość, dokonuje samookreślenia przez zacieśnienie więzi ze strefą fizyczną, w której egzystuje<sup>5</sup>.

Pojmowana czy to fizycznie, czy mitycznie, geografia wielokrotnie przywoływana jest jako przeciwieństwo, a nawet więcej — negatywne

<sup>2</sup> Ta moja „gorsza” Europa. Z Andrzejem STASIUKIEM rozmawia Bartosz MARZEC. „Rzeczpospolita” z 30 kwietnia 2004, s. D6.

<sup>3</sup> Zwracali na to uwagę recenzenci i badacze; szczegółową analizę przestrzeni w kategoriach po Eliadowsku pojmowanego mitu zaprezentowała w odniesieniu do *Jadąc do Babadag* D. SIWOR: *Na peryferiach... czyli czego można szukać jadąc do Babadag?*. W: *Literatura polska po przełomie 1989 roku*. Red. S. GAWLIŃSKI, D. SIWOR. Kraków 2007, s. 80–84.

<sup>4</sup> *Patroszenie świata*. Z Andrzejem STASIUKIEM rozmawiają Katarzyna JANOWSKA i Piotr MUCHARSKI. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 14, s. 9 (zapis programu telewizyjnego *Rozmowy na nowy wiek*).

<sup>5</sup> Zob. rozdział pt. *Epifanie rzeczywistości*.

odniesienie dla historii. Dobitym sygnałem autorskich preferencji jest rozpoczęcie *Dziennika okrętowego* od tezy o wyższości geografii nad — manifestacyjnie wręcz ignorowaną — historią. Stasiuk tworzy tu zresztą własną hierarchię, w której najwyższe miejsce przyznaje wyobraźni, aby zaraz powiązać ją z geografią, zupełnie ignorując doświadczenie czasowości:

Oczywiście, geografia nie jest tak ważna, jak wyobraźnia, choćby z tego względu, że częściej jest pułapką niż schronieniem. Niemniej jednak te dwie dziedziny, tak od siebie odległe, są powiązane ze sobą węzłem silniejszym niż szaleństwo i rozsądek razem wzięte. Choćby z tego względu, że szlachetniejsza forma rojenia na jawie zawsze za swój przedmiot bierze przestrzeń. Czas obchodzi tylko tych, którzy mają nadzieję, że coś się zmieni, czyli niepoprawnych głupców.

DO, s. 77

Swoje stanowisko potwierdził w rozmowie z Katarzyną Janowską i Piotrem Mucharskim, wyrażając sąd, że „Geografia przetrwa historię cywilizacji i kultury”<sup>6</sup>. *Jadąc do Babadag* oraz *Fado* czy *Dojczland* jako książki umotywowane faktycznymi wyjazdami zawierają niezliczone przykłady odautorskich refleksji oraz opisów zdarzeń, w których niemal perswazyjnie wprowadzany jest pogląd o niezmienności, a nawet nienaruszalności przestrzeni; Stasiuk bowiem jako argumenty na użytek swoich przekonań wybiera miejsca, gdzie nie dotarły oznaki postępu cywilizacyjnego (jak delta Dunaju z tytułowym Babadag czy Naddniestrze), miejsca, o których może powiedzieć: „Historia, zdarzenia, konsekwencja, myśl i plan raz po raz rozplývają się w pejzażu, w czymś znacznie starszym i większym niż wszystkie usiłowania razem wzięte” (JB, s. 59). W historii natomiast, zwłaszcza historii Europy Środkowej, widzi zmienność, tymczasowość i konfliktogenność, co oznacza niemożność mocnego, trwałego w niej oparcia. Przeświadczenie to dotyczy zarówno dziejów ostatnich dwóch stuleci, kiedy na forum międzynarodowym postawiono kwestię niepodległości państwowej narodów słowiańskich, jak i czasów współczesnych. Przesunięcie pryzmatu widzenia z historii na geografie zobrazowane jest w przywoływanej przez pisarza anegdo-

<sup>6</sup> *Patroszenie świata...*, s. 9.

cie, tłumaczącej jego zainteresowanie mapami jako następstwem zaspo-kojenia ciekawości dotyczącej sprawdzenia w atlasie miejsc, w których na terenie Europy toczyły się pod koniec dwudziestego wieku działań wojenne:

Właściwie dopiero parę lat temu zacząłem przyglądać się mapom tak uważnie. [...] Wszystko zaczęło się od wojny na Bałkanach. U nas wszystko zaczyna się od wojny albo na wojnie kończy, więc nie ma w tym żadnej ekstrawagancji. Po prostu chciałem wiedzieć, w co celuje artyleria i co oglądają piloci samolotów. Na schematycznych namiastkach map w gazetach wszystko wyglądało zbyt eleganc-ko i zbyt sterylnie [...]. Tylko prawdziwa mapa może sprawić, że zaczniemy nasłuchiwać dalekich odgłosów.

JB, s. 15

Tak wielokrotne, jawne deklarowanie przywiązania do myśle-nia o „swojej Europie” w kategorii geografii sugeruje postawę eska-pistyczną, ucieczkę od spojrzenia w przeszłość, której zmieniające się kształty należy tropić, rozpoznawać i wyjaśniać. Historia wydaje się kło-potliwym balastem, utrudniającym osiągnięcie założeń podejmowanych przez Stasiuka podróży, czyli bezpośredniego doświadczenia rzeczywi-stości, doznania epifanijnych w swej istocie momentów, pozwalających przekroczyć powierzchowne poznanie świata<sup>7</sup>. Redaktorom „Tygodnika Powszechnego” autor *Dziennika okrętowego* oświadczył wprost:

Ta moja obsesja jest próbą zakwestionowania historyczności Europy Środkowej. Zastanawiam się, czy możliwe jest podróżowanie po niej bez nieustannego potykania się o historię i jej — przeklęte zwykłe — sensy. Czy możliwa jest tu w ogóle zwykła podróż. Książka, nad którą teraz pracuję [*Jadąc do Babadag* — B.G.], jest zapisem próby takiego podróżowania<sup>8</sup>.

Postawa, którą Stasiuk prezentuje jako program indywidualny, wynikający z jego własnych przekonań, wrodzonych predyspozycji i ze zdobytych doświadczeń, wprost idealnie wpisuje się we współ-

<sup>7</sup> Na tę kwestię związaną z podróżowaniem Stasiuka zwróciła uwagę Dorota KOZICKA: *Podróże Dyzia Marzyciela*. „Dekada Literacka” 2005, nr 6, s. 64.

<sup>8</sup> *Patroszenie świata...*, s. 9.

czesne diagnozy charakteryzujące ponowoczesność jako „epokę posthistoryczną”, wiek „zbiorowej amnezji” czy „kurczącej się świadomości historycznej”<sup>9</sup>. Belgijski historyk Antoon Van den Braembussche, przywołując głośne sądy Jean-François Lyotarda o końcu „wielkich opowieści” (w tym także narracji historycznej), stanowiących fundament nowożytnej cywilizacji, czy tezę Francis Fukuyamy o końcu historii (dokładniej, o osiągnięciu kresu możliwości przekształceń społecznych w modelu liberalnej demokracji)<sup>10</sup>, potwierdził: „W epoce postmoderny historia utraciła swoją istotę bycia »wielką narracją«. Nie wyposaża nas już w poczucie postępu czy nawet rozwoju”<sup>11</sup>.

Oczywiście niewiele z tych zamiarów wyjdzie. Gdzie się w Europie Środkowej nie pojedzie — zaraz odzywa się historia. Trudno się przed nią opędzić, ale ją usiłuje<sup>12</sup>.

— kończy Stasiuk swoje podróżniczo-pisarskie *credo*. Przez autora *Opowieści galicyjskich* przemawia tyleż kokieteria, co utopijne — jak zresztą sam przyznaje — założenia, które przyjął. Nie sposób bowiem zignorować historii „Europy zwanej Środkową”, naznaczonej — choćby w epoce najbliższej, w dwudziestym wieku — nie tylko dwiema wojnami światowymi, ale też rozpadem wielkich, nieporównywalnych względem siebie, lecz mających zasadniczą dla tej części kontynentu wagę, organizmów: monarchii austro-węgierskiej na początku stulecia, a u jego końca — komunistycznego totalitaryzmu. W książkach deklarującego swą środkowoeuropejskość pisarza próżno jednakże szukać jakiejś linii tematycznej podejmującej atrakcyjne twórczo i mające literacką tradycję problemy złożonego dziedzictwa owej Historii<sup>13</sup>. Po tyle-

<sup>9</sup> Przywołuję za: A. VAN DEN BRAEMBUSSCHE: *Historia i pamięć. Kilka uwag na temat ostatnich dyskusji*. W: *Historia: o jeden świat za daleko?*. Wstęp, przekład i oprac. E. DOMAŃSKA. Poznań 1997, s. 101.

<sup>10</sup> Zob. J.-F. LYOTARD: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 1997; F. FUKUYAMA: *Koniec historii*. Przeł. T. BIEROŃ, M. WICHROWSKI. Poznań 1996.

<sup>11</sup> A. VAN DEN BRAEMBUSSCHE: *Historia i pamięć...*, s. 103.

<sup>12</sup> *Patroszenie świata...*, s. 9.

<sup>13</sup> Pisarstwo Stasiuka próbowała wpisać — z negatywnymi wnioskami — w publicystyczną, eseistyczną, literacką i krytycznoliteracką dyskusję, sygnowaną

króć podkreślane przez Stasiuka programowe odcięcie się od historii to w istocie gest odseparowania się od dyskursu rozważającego fenomen Europy Środkowej, dyskursu, który autor tworzący już „post”, po wielkich, zasadniczych debatach, traktuje jako formę ideologicznego i instytucjonalnego zawłaszczania. To swego rodzaju sprzeciw wobec tradycji pisania za Stempowskim, Vincenzem i Miłoszem, ale także za ich następcami: Kuśniewiczem, Strykowskiem, Stojowskim, Buczkowskim, Lemem. To wypływające z ponowoczesnego odczucia rozwarstwienia i fragmentaryzacji rzeczywistości podważenie założonego w ich pisarstwie dążenia do modelowego opisu świata, nawet jeżeli — jak w przypadku środkowej części Europy — jest to świat po katastrofie i rozkładzie. To zatem ostentacyjny odwrót od właściwej poprzednikom narracji scalającej, nadającej sensy i budującej porządek<sup>14</sup> — zgodnie z wypowiedzianą tezą, że „Niemożliwa jest dziś książka o świecie jako całości... Być może trzeba się skupić na opisywaniu strzępów, fragmentów”<sup>15</sup>.

Dla rozważenia Stasiukowej postawy robienia uników wobec wielkiej Historii nie bez znaczenia pozostaje radykalna odmienność doświadczenia biograficznego. Autorowi *Jadąc do Babadag*, urodzonemu w roku 1960, mieszkającemu w kraju stanowiącym geograficzną, ekonomiczną — i historyczną także — część nowej europejskiej jakości: wspólnoty państw komunistycznych, przeszłość jawi się doprawdy nie w bezpośrednim doświadczeniu, lecz w ocalałych śladach, a więc zgoła inaczej niż występującym jako świadkowie dwudziestowiecznych przemian Stempowskiemu, Miłoszowi czy Strykowskiemu. Jak dowodzi Pierre Nora, właściwa współczesnemu społeczeństwu rekonstrukcja przeszłości oparta na śladach (różnego rodzaju formach przedstawień lub tylko wyobrażeń przeszłości — muzeach, archiwach, pomnikach, rocznicach wydarzeń, domach czy izbach pamięci), „które zresztą stały się

---

nazwiskami Miłosza, Stempowskiego, Vincenza, Kundery, Fiuta oraz autorytetem „Zeszytów Literackich”, Elżbieta DUTKA: *Europa zwana „środkową” w prozie Andrzeja Stasiuka*. „Fraza” 2007, nr 3.

<sup>14</sup> W nieco innym kontekście pisała o ponowoczesnej świadomości i ponowoczesnej hermeneutyce Stasiukowych narracji z podróży Dorota KOZICKA: *Podróż Dyzia Marzyciela...*, s. 63–65.

<sup>15</sup> *Patroszenie świata...*, s. 9.

tajemnicze i którym musimy zadawać pytania, ponieważ przechowują one właśnie tajemnicę tego, czym jesteśmy, tajemnicę naszej »tożsamości«”, nobilituje lekceważoną do niedawna przez zawodowych historyków pamięć jako istotne źródło i medium nowoczesnej świadomości dziejowej<sup>16</sup>. Można zaryzykować tezę, że w postawie Stasiuka, który jakkolwiek manifestacyjnie odwracałby się od historii, tkwi głęboko doświadczenie przeszłości, jest to jednak przeszłość postrzegana fragmentarycznie, sprywatyzowana, poddana dominacji pamięci.

## 2

Pierre Nora, wprowadzając kategorię pamięci do dyskursu historiograficznego<sup>17</sup>, nazwał jej awans we współczesności „erą upamiętniania”, co — jak dowodził — ma bezpośrednie przyczyny w dwóch wielkich zjawiskach, które determinują historyczny model myślenia obecnej epoki. Są nimi: najpierw „przyspieszenie historii”, czyli obejmujące całą zachodnią cywilizację dynamiczne przejście od procesów opartych na ciągłości i pewnej stałości do gwałtownych skoków, wywołujących permanentne zmiany. Skutkiem owej skokowej natury następstw jest „złamanie jedności czasu historycznego”, podporządkowanej zasadzie „pięknej i prostej linearności, która łączyła z przeszłością teraźniejszość i przyszłość”. Wyjątkowo wyraźnie odczuwane odcięcie od przeszłości, która przestała być miejscem zakorzenienia, niepewne, a nawet niemożliwe prognozowanie przyszłości i jednocześnie skupienie się na uwolnionej od relacji czasowych, autonomicznej teraźniejszości zrodziły

<sup>16</sup> P. NORA: *Czas pamięci*. Przeł. W. DŁUSKI. „ResPublica Nowa” 2001, nr 7, s. 40.

<sup>17</sup> Na rozpoznania tego historyka powołują się między innymi A. VAN DEN BRAEMBUSSCHE: *Historia i pamięć...*, i F. ANKERSMIT: *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*. Przeł. M. ZAPĘDOWSKA. W: F. ANKERSMIT: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. i wstęp E. DOMAŃSKA. Kraków 2004. Na jego rolę wskazuje też DOMAŃSKA we *Wprowadzeniu* do zredagowanego przez siebie tomu *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*. (Antologia przekładów). Poznań 2002.

potrzebę, a nawet — przekonuje Nora — „obowiązek pamięci”. (Choć może to raczej „przymus pamięci”, albowiem w ujęciu francuskiego historyka pojęcie to nie ogranicza się do sensu moralnego, lecz charakteryzuje mechaniczne gromadzenie wszystkich materialnych znaków-pamiętek mających opisać nasze życie). Jako drugą przyczynę kariery pamięci wskazuje badacz zjawisko „demokratyzacji historii”, której oznakami są gremialnie powstające wszelakiego rodzaju ruchy emancypacyjne, obejmujące narody i narodowości, grupy etniczne, społeczne, genderowe, religijne, seksualne, a także społeczności wyzwolone spod presji ideologicznych, na przykład o charakterze totalitarnym. Wspierająca wyłanianie się rozmaitych mniejszości pamięć — podstawowe medium przechowania przeszłości owych grup — została wyprowadzona ze sfery prywatnej lub marginalnej w przestrzeń oficjalną i publiczną<sup>18</sup>.

Pierre Nora zachodzące przemiany wiąże z psychospołecznymi procesami nabywania tożsamości przez grupy mniejszościowe:

Idea, że to zbiorowości mają pamięć, zakłada głębokie przekształcenie miejsca jednostek w społeczeństwie i ich stosunków ze zbiorowością: tu leży tajemnica tego drugiego i tajemniczego nadejścia, które trzeba nieco wyjaśnić: nadejścia tożsamości, bez której nie można zrozumieć *the upsurge of memory*<sup>19</sup>.

Tak szeroka ekspansja pamięci, oznaka zarówno „demokratyzacji historii”, jak i „prywatyzacji przeszłości”, przyjmowana w recepcji krytycznej ambiwalentnie, a nawet negatywnie<sup>20</sup>, wpłynęła na zmianę postaw społecznych; wzrost zainteresowania lokalną historią i zaangażowanie

<sup>18</sup> Zob. P. NORA: *Czas pamięci...*, s. 39–41.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>20</sup> Pierre Nora wskazywał na przykłady użytków (turystycznych, politycznych, ideologicznych, handlowych) czynionych wobec pamięci — zob. P. NORA: *Czas pamięci...*, s. 43; Paul Ricoeur rozwinął tezy historyka, wskazując na procedury nadużyć i manipulacji pamięcią naturalną — zob. P. RICOEUR: *Nadużycia pamięci naturalnej: pamięć powstrzymana, pamięć manipulowana, pamięć narzucona*. Przeł. W. Bońkowski. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2003, nr 1–2. (Por. w wydaniu książkowym P. RICOEUR: *Nadużycia pamięci naturalnej: blokady pamięci, manipulacje, pamięć sterowana*. W: IDEM: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006).



zowanie w różnego rodzaju praktyki „upamiętniania przeszłości” (na przykład stawianie pomników, obchody rocznic, zabezpieczanie archiwów, organizowanie muzeów). Zlokalizowana historia weszła w przestrzeń i kalendarz małych społeczności.

Ale wbrew diagnozom historiografów, opisujących modelowe przykłady odzyskiwania pamięci własnej przeszłości przez narody z dawnego bloku komunistycznego, projekt „Europy Stasiuka” nie zakłada takiego, przywracającego etniczną bądź lokalną świadomość, zainteresowania historią. Każde przedstawienie przeszłości jako uporządkowanego przyczynowo-skutkowo ciągu wydarzeń, interpretowanych przez badaczy dziejów jako doniosłe i brzemiennie w długotrwałe skutki, jest lekceważone i odrzucane w manifestacyjnych gestach. Czytamy na przykład w *Jadąc do Babadag*, a następnie — co jest znaczącym sygnałem pisarskiej konsekwencji — ten sam fragment jeszcze raz w *Fado*:

Na półce stoją obok siebie *Historia Ukrainy*, *Historia Bułgarii*, *Historia Węgier*, stoi mnóstwo pomniejszych historii i historyjek, łącznie z *Dziejami Słowacji* i *Rumunami* Eliadego, ale nic z tego nie wynika. Czytam to wszystko przed snem i w końcu zasypiam, lecz nigdy jeszcze nie przyśnił mi się Jan Hunyady ani car Ferdynand, ani Vasile Nicola Ursu, zwany Horią, ani Vlad Tapes, ani ksiądz Hlinka, ani Taras Szewczenko.

JB, s. 24–25; F, s. 16

Pisarz, obrawszy sobie najpierw pewną zasadę odbywania podróży, zawartą w po wielokroć powtarzanej formule „interesuje mnie zanik, rozpad”, nie będzie szukał przykładów pamięci scalającej tożsamość mieszkańców Europy Środkowej ani też odzyskującej dawną, przedkomunistyczną ich przeszłość. Dzięki temu jednak — także ku własnemu zaskoczeniu — odkryje miejsca i ludzi bez długiej pamięci, bez świadomości historycznej. W małych miasteczkach, w oddalonych wioskach na peryferiach Europy będących zwykle docelowym etapem jego podróży pamięć zatrzymuje się na materialnych śladach przeszłości, ale te zazwyczaj odsyłają jedynie do rytuałów celebracji historii, którą przyniósł ustrój komunistyczny, są zatem co najwyżej świadectwem totalitarnych form upamiętniania (jak pomniki Lenina lub innych, lokalnych, przywódców minionego reżimu, domy kultury czy muzea



czynów rewolucyjnych). Alegoryczną figurą okrojonej pamięci są przykłady z Mołdawii. Narrator odnotowuje, że przed Muzeum Gaugazji (terytorium zamieszkałego przez etnicznych Turków) w Comrat stoi pomnik bohaterów wojny afgańskiej, ale dopiero pobyt w gaugaskiej wsi Baurci obnaża przed nim prowincjonalną cechę tej części Europy: brak dawnej historii, utratę przeszłości:

Fronton domu kultury zdobiła ludowo-socjalistyczna mozaika. Beto-nowe popiersie Lenina stało na dwumetrowym cokole. „Samyj łucz-szyj czelowiek”, powiedziała Elena i uśmiechnęła się jak to ona. Wtedy zrozumiałem, że oni nie mają tutaj nic więcej, że pamięć Baurci zaczęła się kilkadziesiąt lat temu, że wcześniej po prostu nic nie było.

JB, s. 148

Charakterystyczną cechą postawy Stasiuka jest jednak realizująca jego prywatną potrzebę upamiętniania tego, co minęło, podróż. Poznawanie historii zastępuje tropieniem śladów przeszłości, która ma dla niego tylko, osobiście, jakieś znaczenie. Ślady te nie układają się w jakąkolwiek całość, a decyzja o ich sprawdzeniu — jak często sugeruje — wynika z impulsu chwili lub z przypadku albo podyktowana jest osobistą ciekawością. Nawiedza więc Miedzilaborce, Rășinari czy Huși, rodzinne wioski — miejsca urodzenia Andy’ego Warhola (DO, s. 93—94), Emila Ciorana (JB, s. 29—43; F, s. 65) i Cornelia Codreanu — rumuńskiego autora dzieł mesjanistycznych (JB, s. 273—278). Szuka gdzieś na Bukowinie, w Clit i w Vicșani, grobu Jakuba Szeli, przywódcy dziewiętnastowiecznej chłopskiej rebelii (JB, s. 53—60), mimo zakazu straży cmentarnej ogląda w Bukareszcie grób komunistycznego dyktatora Nicolae Ceaușescu, odkrywając — ku swemu zaskoczeniu — nie jeden, lecz dwa jego nagrobki (JB, s. 301—303). Celebryje w ironicznym geście rocznice urodzin cesarza Franciszka Józefa, które stają się okazją do wypijania lokalnych trunków z przypadkowymi towarzyszami (DO, s. 125—6; JB, s. 70—71). Jedzie do kraju, „od którego zaczęła się ostatnia wojna na Bałkanach” — do Słowenii (JB, s. 99—114), ale też do Abony, miasteczka, gdzie André Kertész w 1921 roku zrobił zdjęcie niewidomego skrzyпка (DO, s. 109—110; JB, s. 237—239). Bałkańską wojnę i jej czystki etniczne poznaje z gazet, a zamieszczane w nich foto-

grafie niejakiego Żelika Rożnatowicia, zwanego Arkanem, rzeźmieszką i twórcy paramilitarnych oddziałów, prowadzą go do lektur współczesnych pisarzy dawnej Jugosławii — Miodraga Bulatowicia i Danila Kiša (F, s. 21–35). Co roku w Zaduszki odprawia prywatny rytuał, przychodząc na galicyjskie cmentarze łemkowskie i austro-węgierskie z czasów I wojny światowej (JB, s. 293–296; F, s. 112–127). A to jedynie wybrane przykłady.

Wobec historii przyjmuje Stasiuk ostentacyjnie aintelektualną postawę. Oficjalności i powszechności przeciwstawia prywatność oraz lokalność, a przede wszystkim — wyobraźnię. Dzieje się tak, kiedy do jego relacji podróży wprowadzone zostają fragmenty, w których dokonuje się swego rodzaju przywołanie przeszłości. Zawierają one zapisy wyraźnie indywidualnych doznań, pozwalających na dotknięcie przeszłości w wyobrażanym sobie obrazie czy scenie. I tak, na przykład, czytamy w *Jadąc do Babadag*:

Któregoś wieczoru schodziliśmy z gór do wsi. Rašinari spoczywało w dole nasyczone upałem. [...] Na placu przed cerkwią świętej Paraskewy zbierała się dzieciarnia. W mroku połyskiwały chromowane części rowerów. Osiemdziesiąt lat temu mały Emil spędził w cieniu tej samej świątyni ostatnie dni wakacji. Też był sierpień, wieczór, i chłopcy przekomarzali się z dziewczętami. Nie było tylko tak wielu rowerów, a w powietrzu unosił się jeszcze zapach węgierskich rządów i niektórzy wciąż używali nazwy Resinár albo Städterdorf. Nazajutrz miał wyruszyć i nigdy już tu nie powrócić.

JB, s. 33

Narracją rozdziału, z którego pochodzi cytowany urywek, rządzi zasada włączania wyimków dzieł Emila Ciorana, stanowiących pretekst dla pobytu autora w miejscu urodzin i pierwszych lat życia filozofa. Stasiuk bowiem deklaruje, że bezpośrednim bodźcem do wyjazdu była lektura jego pism: „Przeczytałem to zdanie w lipcu. W sierpniu pojechałem odszukać rodzinną wieś Emila Ciorana” (JB, s. 30). Wysoce prawdopodobne, że Stasiuk na podstawie myśli Ciorana zbudował własną niechęć, krytykę i podejrzenia wobec historii. Poglądy filozofa są jednak zdecydowanie bardziej skrajne; jak zauważa jego tłumacz i komentator — wręcz reakcjonistyczne i heretyckie:

Jest to herezja wobec dziejów ludzkości, „wobec wszystkiego, co się wydarzyło od stworzenia Adama”, postawa całkowicie antyhisteryczna (co nie znaczy ahisteryczna), skierowana przeciw wszelkim ideom rozwoju, procesu i sensu historycznego, duchowi dziejów, „długim” i „krótkim” trwaniom itd.<sup>21</sup>.

W *Historii i utopii* czytamy:

Czyż historia nie jest ostatecznie wynikiem naszego strachu przed nudą, strachu, który zawsze każe nam cenić pikantny smak i nowość katastrofy i nad stagnację przedkładać każde nieszczęście? [...] Podążamy w stronę piekła, w miarę jak oddalamy się od wegetacji, której bierność winna być kluczem do wszystkiego, najważniejszą odpowiedzią na wszystkie nasze pytania; przerażenie, jakie w nas ono wzbudza, uczyniło z nas ucywilizowaną hordę, wszystkowiedzące potwory ignorujące to, co istotne<sup>22</sup>.

Taki nihilistyczny obraz postępu i cywilizacji tworzy Cioranowską wizję dziejów. Narracja i dyskurs *Jadąc do Babadag* podporządkowane są natomiast nieco innemu aspektowi tej filozofii. Stasiuk odnajduje w niej melancholijne (bo świadome utraty nie do odzyskania) pragnienie powrotu do jakiegoś pierwotnego stanu idealnej równowagi, której wzór odnalazł w refleksjach rumuńskiego myśliciela:

Zawszeni i pogodni, powinniśmy trzymać się towarzystwa zwierząt, kucać sobie u ich boku jeszcze przez tysiąclecia, wdychać woń stajni raczej niż laboratoriów, umierać z chorób, a nie z lekarstw, kręcić się wokół naszej pustki i łagodnie w nią zapadać<sup>23</sup>.

JB, s. 29

---

<sup>21</sup> M. BIEŃCZYK: *Postłowie*. W: E. CIORAN: *Historia i utopia*. Przeł. M. BIEŃCZYK. Warszawa 1997, s. 112.

<sup>22</sup> E. CIORAN: *Historia i utopia...*, s. 86.

<sup>23</sup> Cytat pochodzi z: E. CIORAN: *Portret cywilizowanego*. W: IDEM: *Upadek w czas*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1994, s. 22–23. Stasiuk w *Jadąc do Babadag* mylnie podaje, że to fragment *Historii i utopii* w przekładzie M. Bieńczyka — na co zwróciła uwagę M. Koszowy: *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka*. „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 258. (Przedruk w: EADEM: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków 2013).

Po „cioranowsku” przeżywana jedność tego, co „ludzkie i zwierzęce”, stanie się dla Stasiuka matrycą, której użyje w innych miejscach, w innych sytuacjach. W jego książkach będą się powtarzały opisy powracającego wieczorem do zagród bydła, pracujących w polu chłopów. Nawet nieopodal własnego domu, obserwując robotników ścinających drzewa, odszuka tamto źródłowe doświadczenie:

Ich zapach, wysiłek, stęknienia, ich istnienie wypełniały formę trwającą od niepamiętnych czasów. Byli tak samo pradawni jak dwa gniade konie w zaprzęgu. Wokół nich rozciągała się stara jak świat terażniejszość. O zmierzchu skończyli i odjechali. Ich ubrania parowały tak samo jak grzbiety zwierząt.

JB, s. 34

Wyjazd do Rășinari (jak i inne podróże Stasiuka, mające określony cel) przypomina zatem pielgrzymowanie, które spełniać ma wcześniejsze oczekiwania, dostarczając założonych uprzednio przeżyć. Metafizyczne „zapotrzebowania” podróżującego realizują bądź epifanijne doznania, bądź chwile kontemplacji, otwierające przestrzeń dla wyobraźni. Cytowany wcześniej opis wieczoru w Rășinari, podobnego do ostatniego, który mógł zapamiętać opuszczający rodzinną wioskę Cioran, znajduje swój dalszy ciąg w nieco dłuższej narracji, która przybiera formę alternatywnej biografii myśliciela. Fikcyjność wersji jego życiorysu, przedstawiającej, w jaki sposób mógłby spędzić ostatnie dni swojego życia, zasygnalizowana została wprowadzeniem trybu warunkowego i obejmującej cały fragment modalności możliwościowej:

Siedziałem w otwartym oknie na poddaszu. Słyszałem, jak krople padają na dach i na liście winorośli rozpostarte nad dziedzińcem w dole. Splotywały góry na południu pociemniały jak nasiąknięta tkanina. Stado białych kóz szukało schronienia w zaroślach. Pomyślałem sobie, że mógłby mieć teraz osiemdziesiąt dziewięć lat i siedzieć na moim miejscu. W końcu ten dom należał do jego rodziny. Nasz gospodarz nazywał się Petru Cioran. Miał na półce jego książki, chociaż nie sądzę, żeby do nich zaglądał. [...] No więc mógłby tu siedzieć zamiast mnie i patrzeć, jak deszcz moczy worki cementu załadowane na skrzynię stojącej w uliczce furgonetki. Bruk lśni, dym z kominów przepada w szarudze, woda w rynsztokach podnosi się

i zagarnia śmieci, a on wrócił, jakby nigdzie nie wyjeżdżał, i jest tylko starym człowiekiem sam na sam ze swoimi myślami. Nie ma już sił na wędrówki po górach ani ochoty na rozmowy z pastuchami. Patrzy i nasłuchuje. Filozofia z wolna przybiera materialną postać. Wchodzi w jego ciało i je unicestwia. Paryż i podróże nie przydały się na nic. Bez tego wszystko trwałoby po prostu trochę dłużej i nuda przybierałaby formy nieco mniej wyrafinowane. [...] Potem od wschodu nadciągnie zmierzch i w altanie przy sklepie zaczną zbierać się mężczyźni. Po całym dniu będą zmęczeni i brudni. Wezmą butelkę drożdżowej wódki. Sprzedawczyni poda im szklankę z grubego szkła i uporają się z flaszką w piętnaście minut. Będzie słyszał ich coraz głośniejszą rozmowę i będzie czuł zapach ich ciał przenikający przez listowie. [...]

No więc przypuśćmy, że on słyszał to wszystko i czuł zapach perfum przenikający przez listowie. Noc wypełniała drewniany pokój na poddaszu i mógł wspominać własne życie bez przeszkód, ponieważ bezsenność, tak jak kilkadziesiąt lat temu w Sybinie, znów zastępowała mu wieczność.

JB, s. 35–37

Owa mikrofikcja biograficzna, powstała wskutek nawiedzenia (dla narratora bowiem ma ono sakralny charakter) miejsca, skąd wyszedł w świat rumuński filozof, jest gestem prywatnego upamiętniania, które, dzięki możliwościom wyobraźni, niweluje fakt śmierci autora *Historii i utopii*, pozwalając mu wejść w plan teraźniejszości.

Być może impulsem do tej literackiej kreacji stał się odnotowany przez narratora przykład lokalnej formy upamiętnienia jedyne go syna Rășinari, który zyskał powszechną sławę. Sposób opisu i estetyczna ocena postawionego w wiosce popiersia Emila Ciorana są znacząco zbieżne z wymyśloną przez Stasiuka alternatywną biografią, wedle której filozof dobiega ostatnich dni życia jako niewyróżniający się mieszkaniek swojej wsi. Porównajmy:

W końcu jednak powrócił do Rășinari. Przed domem, w którym się urodził, stoi jego popiersie. [...] Twarz Ciorana oddana jest werystycznie i nieporadnie. Mógł ją wyrzeźbić ludowy artysta, naśladowający salonową sztukę. Dzieło jest „małe, skromne i bez żadnych przymiotów”, poza podobieństwem do pierwowzoru, lecz pasuje do

tego wiejskiego placyku. Obok codziennie przechodzą stada krów i owiec. Zostawiają za sobą woń i ciepło. Ani daleki świat, ani Paryż nie odcisnęły na tej twarzy żadnego śladu. Jest po prostu smutna i zmęczona. Podobni mężczyźni zasiadają w knajpie koło fryzjera i przy sklepie pod winoroślą. Wszystko wygląda tak, jakby ktoś tutaj spełnił jego marzenie albo ostatnią wolę.

JB, s. 43

Podobne, oparte na wyobraźni mikronarracje, będące świadectwem prywatnego, a zarazem wybiórczego stosunku do przeszłości, pojawiają się w innych miejscach książki. Stasiuk upamiętnia w ten sposób między innymi Jerzego Dołę, który prowadził chłopskie bunty, zakończone poćwiartowaniem go przez panów węgierskich. A dzieje się to w związku z pobytem pisarza w Klużu, w „knajpie przy ulicy jego imienia – strada Gheorghe Doja” (JB, s. 52). Poszukiwania grobu Jakuba Szeli – jak narrator wyznaje, swego krajana – stają się okazją do przemawiania do ducha tego chłopskiego rebelianta, wyobrażonego we współczesnej cooperativie, odpowiedniku dawnej karczmy żydowskiej. Takie niewielkiej objętości fragmenciki, stanowiące odrębne całości, przedstawiane są jako pewnego rodzaju przeżycie wtargnięcia przeszłości w teraźniejszość, co swoją formą przypomina opisane przez Franka Ankersmita wzniosłe doświadczenie historyczne. Badacz wyjaśnia, że przyjmuje ono charakter indywidualnego przeżycia, a ponadto, na co wskazuje, rozpatrując przykład postawy Huizingi jako autora *Jesieni średniowiecza*, wywoływane jest trywialnym przedmiotem, cechuje je „oszołomienie chwilą” i wrażenie „bycia w bezpośrednim i autentycznym kontakcie z przeszłością”<sup>24</sup>. Ewa Domańska, komentatorka teorii Ankersmita, zauważa, że proponowane przezeń doświadczenie historyczne jest odmianą doświadczenia estetycznego, nie zakłada też celu epistemologicznego, albowiem przede wszystkim ma status ontologiczny: to doświadczenie, które nas zmienia<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> F. ANKERSMIT: *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*. Przeł. E. DOMAŃSKA. W: F. ANKERSMIT: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie...*, s. 212–213.

<sup>25</sup> E. DOMAŃSKA: *Miejsce Ankersmita w narratywistycznej filozofii historii*. W: F. ANKERSMIT: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie...*, s. 20.

Kategoria omówiona przez holenderskiego badacza jako współczesna forma odzyskania utraconej przeszłości pozwala dostrzec w postaci Stasiuka bardziej zróżnicowany stosunek do historii niż ten, który deklarował w bezpośrednim dyskursie. Owo wzniosłe i w estetyczny sposób przeżywane spotkanie z tym, co minione, pozwala — tylko na chwilę, tak jak w epifanii — uświadomić sobie własne miejsce w czasie, a więc — tak jak epifania rzeczywistości — doświadczenie historyczne umożliwia zakorzenienie się w świecie. Niemniej także dzięki tego rodzaju doświadczeniu pisarz określa „swoją Europę”. Nie jest w stanie poznać całościowej jej historii, w zamian jednak upamiętnia ją w znaczących dla siebie fragmentach.

Być może najważniejsze prywatne spotkanie z przeszłością odbywa się w przestrzeni najbliższej, niemal tuż obok własnego domu. W *Jadąc do Babadag* i *Fado* Stasiuk poświęca sporo uwagi opisom Dnia Zaduszniego, jaki spędza na rozsianych wokół miejsca swojego zamieszkania cmentarzach. Pisze o nich:

Tutaj, gdzie mieszkam, nie leżą moi bliscy. Ale okolica pełna jest cmentarzy. Są łemkowskie — tylko one pozostały po wysiedlonych w latach czterdziestych wsiach. Są wojenne austro-węgierskie — pamiątka po pierwszej wojnie światowej i jednej z najkrwawszych bitew tamtego okresu, bitwie gorlickiej. W najbliższej okolicy, w odległości nie większej niż siedem, osiem kilometrów mam tych cmentarzy chyba z dziesięć. Piszę „mam”, bo od wielu lat staram się je wszystkie w okolicach zaduszkowych odwiedzić.

F, s. 114

Zapalanie zniczy na opuszczonych zwykle grobach, odczytywanie imion zapisanych cyrylicą, wywoływanie obco i swojsko brzmiących nazwisk na żołnierskich mogiłach, świadczących o rozegranej na skalę europejską bitwie<sup>26</sup>, to rytuał ewokowania przeszłości i wprowadzania

<sup>26</sup> Brały w niej udział wojska austro-węgierskie i niemieckie, stając przeciwko armii rosyjskiej. Walki trwały przez kilka miesięcy (od sierpnia 1914 do początku maja 1915 roku) i zakończyły się ostatecznym sukcesem państw sprzymierzonych. Strategiczną rangę operacji gorlickiej opisują historycy — zob. np.: M. KLIMECKI: *Gorlice 1915*. Warszawa 1991; J. PAJEWSKI: *Pierwsza wojna światowa 1914–1918*. Warszawa 1991. O opisywanym przez Stasiuka austro-węgierskim projekcie utworzenia

jej do prywatnej pamięci. Przeszłość lokalna, na początku obca dla Stasiuka — przybywszy z zewnątrz, który wybrał sobie miejsce osiedlenia — została w ten sposób oswojona. Jest to jednak przeszłość, która nieprzypadkowo dookreśla projekt „mojej Europy”, budowany na kategorii geografii, wspomaganej nobilitacją lokalnej pamięci. Dokonuje się tu symboliczne przywrócenie etnicznej tożsamości łemkowskiej części terytorium Galicji, przypomnienie historycznych związków terytorialnych z wielonarodowościową i wielokulturową monarchią austro-węgierską<sup>27</sup>.

Prywatne rytuały re- (i) konstruujące lokalną tożsamość, prezentowane przez autora *Fado*, stanowią wyraz ponowoczesnej świadomości, pozwalającej na dokonanie wyboru własnej tożsamości także dzięki wyborowi egzystencjalnej przestrzeni, która staje się „geografią kulturową”. Literacki przykład *Mojej Europy*, ilustrujący proces modelowania własnej przestrzeni przez współczesnych „kulturalnych i realnych nomadów” przywołał Roch Sulima<sup>28</sup>. Jednakże również opisywane w późniejszych książkach: *Jadąc do Babadag* i — zwłaszcza — *Fado*, nawiedzanie cmentarzy odpowiada zauważonemu zjawisku. Znajduje ono szersze, antropologiczne uzasadnienie w dwudziestowiecznym doświadczeniu przymusowego lub dobrowolnego wykorzenienia, a w konsekwencji — konieczności zakorzenienia ponownego, w nieznanym przestrzeni, ze śladami nie własnej, lecz cudzej przeszłości. Jak wykazuje Sulima, swego rodzaju *memento* dla współczesnego człowieka stają się właśnie cmentarze:

Ta nowa geografia, kreowana przez przymusowe przesiedlenia, repatriacje, przemieszczenia do miast po II wojnie, ale także dziś wybory miejsc zamieszkania, sprawia, że w groby Innych, nierzadko wrogich kiedyś Obcych, przychodzi patrzeć jak w groby naszych

---

wojennych cmentarzy na terenach bitewnych starć zob. np. J. SCHUBERT: *Austriackie cmentarze wojenne w Galicji z lat 1914–1918*. Kraków 1992.

<sup>27</sup> Do samego mitu *Austria Felix*, obecnego w twórczości pisarzy galicyjskich, opisywanego przez Ewę WIEGANDT (*Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*. Poznań 1988) Stasiuk ma stosunek co najmniej sceptyczny, co należy przypisać jednak pewnej biograficznej i tożsamościowej obcości autora *Opowieści galicyjskich*.

<sup>28</sup> R. SULIMA: *Małe ojczyzny*. W: IDEM: *Głosy tradycji*. Warszawa 2001, s. 170.



Przodków „na ojczystych polach”, jak na mogiły w rodzinnych miejscach. Cmentarze Innych to jeden z kluczowych metafizycznych pierwiastków, symbolicznych wartości nowej geografii kulturowej. Ci, którzy są dziś zakorzenieni w naszej mentalności jako Inni, zjawiają się najczęściej wokół nas, właśnie na swoich cmentarzach, ale też w scenerii porzuconych przez siebie domów<sup>29</sup>.

Uwagi badacza doskonale opisują postawę, jaką prezentuje w pisarstwie Andrzej Stasiuk: o geografii jako projekcie egzystencjalnym nie można pomyśleć inaczej niż przez pamięć o przeszłości.

---

<sup>29</sup> Ibidem, s. 171.

# *Widzenie w podróży*





## Wprowadzenie

W niefikcjonalnych książkach Andrzeja Stasiuka świat poznawany jest w podróży i z perspektywy podróźnej jest też przedstawiany. Znacznym nadużyciem byłoby stwierdzenie, że autor wyrusza w podróż tylko po to, aby świat poznawać, natomiast z pełnym przekonaniem można postawić tezę, że w projekt jego podróży wpisany jest imperatyw pisania, językowego przedstawiania rzeczywistości. Podejmowanymi przez niego wyprawami nie rządzi zatem — jako jedyny czy nadrzędny — postulat epistemologiczny, lecz — złożony z rozmaitych aspektów — zamiar pisarski. Jego teksty zawierają w równym stopniu opowieść o doświadczeniu podróży, opowieść o poznawaniu świata w podróży, przedstawienie owego świata, refleksję o nim, jak i metatekstowe uwagi wiążące wielorako rozumianą podróż z procesem twórczym<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Charakterystyce pisarstwa Stasiuka poświęcono wiele uwagi, między innymi: B. WIROSZ: *Genologiczna przestrzeń tekstu. (O „Jadąc do Babadag” Andrzeja Stasiuka).* „Ruch Literacki” 2005, z. 4–5, s. 475–494; W. RUSINEK: *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka.* W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku.* Red. B. CZAPIK-LITYŃSKA. Katowice 2005, s. 125–137; M. KOŚCZOWY: *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka.* „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 249–260. (Przedruk w: EADEM: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej.* Kraków 2013); D. SIWOR: *Na peryferiach... czyli czego można szukać jadąc do Babadag?* W: *Literatura polska po przełomie 1989 roku.* Red. S. GAWLIŃSKI, D. SIWOR. Kraków 2007, s. 80–84; D. KOZICKA: „Nie ma nic na końcu książki”? *O literaturze niefikcjonalnej ostatnich lat.* W: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa 2007, s. 79–92; D. KOZICKA: *Podróż kształcą? Doświadczenie podróży w twórczości Andrzeja Stasiuka.* W: *Literackie reprezentacje doświadczenia.* Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007, s. 425–435; Z. ZARĘBIANKA: *Podróż jako wieczny cykl życia. Duchowe*

Stasiukowe widzenie świata w podróży uwarunkowane jest jazdą koleją lub samochodem. Efekt takiego modelu podróżowania to przedstawienie rzeczywistości jako funkcji poznawania jej, zdobywania, docierania do określonych miejsc, a także oglądania jej dzięki używaniu dostępnych środków transportu. Stasiuk wiele miejsca poświęca sprawozdaniom, jakim pojazdem się porusza. Ze szczególnym upodobaniem, a nawet z pewną dozą ostentacji podkreśla niewyszukany, wręcz pospolity charakter sposobów podróżowania (najczęściej lokalnym, brudnym, powolnym pociągami osobowym lub miejscowym, zatłoczonym ludźmi i ich tobołkami autobusem czy też wynajętym, zdezelowanym samochodem, prowadzonym przez właściciela ignorującego przepisy ruchu drogowego, obowiązujące w cywilizowanych miejscach). Opisy różnorodnych form przemieszczania się i oryginalnych środków lokomocji (należą do nich wyeksploatowane rzeczne promy i sklecone chałupniczą metodą łódki) stanowią integralną część narracji, w której istotny jest aspekt zdawania relacji z podróży. Zatem oczywistym wydaje się, że podkreślać mają swojską, siermiężną formułę Stasiukowych wyjazdów, oddawać — zapoznaną wśród współczesnych turystów — peryferyjność i prymitywność wybieranych przez autora miejsc, nieco przekornie, wskazywanych jako równoważna część Europy. Czynią zadość konwencjonalnym dla formuły pisarstwa podróżnego cechom<sup>2</sup>, tym, które tworzyć mają warstwę dokumentarną tekstu.

Opis sposobu odbywania podróży zwłaszcza koleją (ale też samochodem) służy i innemu celowi, a mianowicie umieszcza bohatera-narratora, a właściwiej należałoby określić: podmiot poznający, w określonej relacji do rzeczywistości. Oba te środki komunikacji, choć każdy w nieco inny sposób, ustanawiają nowe warunki percepcyjne dla poruszającego się nimi pasażera, modelują również obraz rzeczywistości, jaki ukazuje się podróżującemu w oknie pojazdu, które staje się medium

---

*wymiary podróży w prozie Andrzeja Stasiuka. W: Cykle i cykliczność: prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej.* Red. A. KIEŻUŃ, D. KULESZA. Białystok 2010.

<sup>2</sup> Normami gatunkowymi relacji z podróży (z przywołaniem literatury przedmiotu) zajmują się w kontekście pisarstwa Stasiuka B. Witosz i D. Kozicka (kwestie formalne dotyczące współczesnej literatury podróżniczej omawia D. Kozicka w teoretycznym rozdziale swojej książki *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków 2003 — tu stosowna bibliografia przedmiotowa).

wchodzącym pomiędzy jego świadomość a postrzegany świat. Oba współtworzą nowoczesną kulturę widzenia, która jest pochodną wielorakich procesów modernizacyjnych społeczeństwa przemysłowego dziewiętnastego i dwudziestego wieku, między innymi postępującej industrializacji i urbanizacji, rewolucji komunikacyjnej czy – istotnego dla omawianego problemu – rozwoju technologii opartych na zjawiskach optycznych oraz kinetycznych.

Teoretycy kultury, a zwłaszcza medioznawcy, podkreślają ścisły związek zachodzący między zjawiskami, wydawałoby się, tak odległymi, jak praktyki inscenizacyjne nowoczesnych pasaży handlowych, doświadczenie jazdy koleją i powstanie kina<sup>3</sup>. Łączy je zmechanizowany model percepcji, charakteryzujący się wprowadzeniem fizycznego dystansu pomiędzy ludzkim okiem a postrzeganym przedmiotem, w wyniku czego spojrzenie dotyka nie przedmiotu realnego, lecz jego obrazu. Wyjaśnia Andrzej Gwóźdź:

W przypadku podróży pociągiem chodzi więc o rozdzielenie realnie przesuwającego się za oknami pejzażu od unieruchomionego we wnętrzu przedziału pasażera, co daje efekt ruchu w postaci obrazów ruchu. W domu towarowym zaś usankcjonowany zostaje dystans między wystawionym na pokaz towarem a klientem, w rezultacie czego towar tak długo nie zmienia swojego charakteru imaginacyjnego, jak długo nie stanie się przedmiotem transakcji handlowej,

---

<sup>3</sup> Bibliografia z tego zakresu jest ogromna, zatem pozostanę przy reprezentatywnym wyborze: W. BENJAMIN: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Tłum. J. SIKORSKI. W: W. BENJAMIN: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996; W. BENJAMIN: *Pasaże*. Red. R. TIEDEMANN. Przeł. I. KANIA. Pośłowie Z. BAUMAN. Kraków 2005; J.-L. COMOLLI: *Maszyny widzialnego*. Tłum. A. PISKORZ, A. GWÓDŹ. W: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*. Wybór, wstęp i oprac. A. GWÓDŹ. Kraków 2001; A. FRIEDBERG: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley 1990. (Zob. polskie tłumaczenie fragmentu: EADEM: „... więc jestem”. *Kupujący — widz i przeistoczenie poprzez zakupy*. W: *Miasto w sztuce — sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010, s. 585–595); prace A. GWÓDZIA, między innymi: *Mała ekranologia*. W: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*. Red. A. GWÓDŹ, P. ZAWOJSKI. Kraków 2002; A. GWÓDŹ: *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków 2003; IDEM: *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*. Kraków 2004; L. MANOVICH: *Język nowych mediów*. Przeł. P. CYPRIAN-SKI. Warszawa 2006.

która zastąpi jego wartość wymienną wartością użytkową. W kinie wreszcie to rozdział między statycznym ciałem widza a przedstawieniami ekranowymi branyymi za percepcje stanowi źródło kinematograficznej iluzji ruchu<sup>4</sup>.

Należy jednakże podkreślić, że opisany model odnosi się do kształtującego się w drugiej połowie dziewiętnastego wieku porządku widzialności, w którym ogromną rolę odgrywa uzyskiwana za pomocą technicznych środków rejestracja, a następnie multiplikacja i dystrybucja obrazów na masową skalę. Jean-Louis Comolli, opisując efekty dziewiętnastowiecznego „szaleństwa widzialności”, zwracał uwagę na dynamikę oddziaływania aparatury technicznej, czyli, jak to określił, „maszyn widzialnego”, przeobrażających zakres i jakość tego, co stało się możliwe najpierw do zobaczenia, a następnie — do odpowiedniego zarejestrowania czy utrwalenia i w końcu do zaprezentowania. „To, co mechaniczne, obejmuje i pomnaża to, co widzialne, a pomiędzy nimi tworzy się wspólnota, tym mocniejsza, iż kody obrazowania analogicznego w nieunikniony sposób przemieszczają się od malarstwa w stronę fotografii, od tej ostatniej zaś w kierunku kina”<sup>5</sup>. Podkreślał doniosłość nowego wynalazku w obszarze obserwacji zasad motoryki: „Dzięki tym samym zasadom mechanicznej powtórki przemieszczanie się człowieka i zwierząt staje się na swój sposób bardziej widoczne niż poprzednio: ruch staje się widzialną mechaniką”<sup>6</sup>.

Kinematograf przedstawiany był niezorientowanej publiczności jako wynalazek zdolny zarejestrować i zaprezentować ruch, dlatego pierwsze projekcje filmowe reklamowano zwykle jako „ożywione fotografie”. Konstruktorzy pionierskich aparatów koncentrowali się na jak najdoskonalszym odtworzeniu mechaniki ruchu<sup>7</sup>. Taśmy braci Auguste’a i Louisa Lumière’ów przeszły do historii filmu przede wszystkim dzięki tech-

<sup>4</sup> A. Gwóźdź: *Obrazy i rzeczy...*, s. 18 (spacja pochodzi od autora).

<sup>5</sup> J.-L. COMOLLI: *Maszyny widzialnego...*, s. 449.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Zob. np.: J. PŁAŻEWSKI: *Historia filmu 1895–2005*. Warszawa 2007, s. 11; D. SHIPMAN: *Historia kina. Pierwsze stulecie*. Tłum. I. SIWIŃSKI. Przedm. B. NORMAN. Katowice 1995; M. HENDRYKOWSKA: *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*. Poznań 1993, s. 33–36.

nicznemu nowatorstwu, polegającemu na uchwyceniu ruchu nie tylko w kierunkach horyzontalnym i wertykalnym, lecz również po osi perspektywy, co wywoływało w widzu iluzję głębi planu<sup>8</sup>. Powszechnie znaną ciekawostką z historii kinematografii jest szokujące wrażenie, jakie wywoływały najwcześniejsze seanse, podczas których nieoswojeni z filmowym obrazem widzowie uciekali w panice przed wjeżdżającą na tytułową stację La Ciotat lokomotywą, po czym, gdy mijał początkowy wstrząs, spoglądali poza ramy ekranu, dokonując naiwnej logicyzacji zniknięcia pociągu z płaszczyzny przedstawienia<sup>9</sup>. Małgorzata Hendrykowska charakteryzowała pierwsze percepcyjne doznania uczestników ekranowych wydarzeń następująco:

Oczom widzów ukazywała się zarejestrowana na taśmie wieloaspektowa rzeczywistość wymykająca się dotychczasowym doświadczeniom i wymagająca zupełnie innej percepcji świata. Ludzie i przedmioty w ciągłym ruchu, poruszając się, zmieniali położenie względem siebie, ukazywali zmienne aspekty rzeczywistości, jej »nieuporządkowany« obraz widziany z różnych punktów widzenia<sup>10</sup>.

Odmienne od potocznego przeżycie przestrzeni podczas filmowego seansu prowokowało do wyszukiwania nowego porządku w postrzeganych obrazach. Porządek ten jednakże w równym stopniu dotyczył przestrzeni, jak i czasu. Dla publiczności oglądającej wczesne filmy nowinką przykuwającą uwagę stał się zarejestrowany przepływ czasu, a zatem prezentacja rzeczywistości w jej czasowym wymiarze: „Kinematograf Ludwika Lumière utrwał więc na taśmie filmowej tumany kurzu unoszącego się po zburzeniu muru, fale morskie rozbijające się o brzeg, dym unoszący się z komina — rzeczy ulotne i bardzo nietrwałe,

<sup>8</sup> M. HENDRYKOWSKA: *Śladami tamtych cieni...*, s. 35. Więcej o technicznych aspektach rejestracji ruchu w filmach Lumièreów pisze R. COSANDEY: *Lumière — nowe spojrzenie*. Tłum. R. WILGOSIEWICZ-SKUTECKA. W: *W cieniu braci Lumière. Szkice o początkach kina*. Red. M. HENDRYKOWSKA. Poznań 1995.

<sup>9</sup> Zob. J. CIVJAN: *O symbolice pociągu w początkowym okresie kina*. Tłum. B. ŻYŁKO. „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 11. (Autor omawia mechanizmy percepcji nieprzygotowanego do odbioru dwuwymiarowych ruchomych obrazów widza w powiązaniu z technikami montażu filmowego).

<sup>10</sup> M. HENDRYKOWSKA: *Śladami tamtych cieni...*, s. 36.



których przemijający, niepowtarzalny charakter był nie do uchwycenia na fotograficznej kliszy”<sup>11</sup>. Film zatem w zasadniczy sposób wpłynął na zmianę dyspozycji postrzeżeńiowych nowoczesnego podmiotu, zrewolucjonizował jego przeżycie rzeczywistości.

Znamienne, że podobny wpływ, gwałtownie modyfikujący nowoczesne doświadczenie przestrzeni i czasu, przypisuje się — chronologicznie wcześniejszemu — wynalazkowi kolei<sup>12</sup>. Rewolucja komunikacyjna, jaka dokonała się przy współudziale kolei, z jednej strony nadała czasowi aspekt wymierny: skrócenie pokonywania odległości, podział podróży na konkretne odcinki czasowe wyznaczone rozkładem jazdy, ekonomia podróży przełożona na ekonomię czasu. Z drugiej strony spowodowała zachwianie poczucia fizycznej miary czasowości, albowiem prędkość, jaką osiągały maszyny, wydawała się wynaturzeniem, wyrwaniem z dotychczasowego porządku, co w początkowym zwłaszcza okresie przejawiało się demonizowaniem kolei: „szybkość podróżowania to składowa świata radykalnie przetransformowanego, nierealnego, trochę baśniowego, ale bardziej jeszcze upiornego, szatańskiego, piekielnego”<sup>13</sup>.

Dziewiętnastowieczna kolej i wczesne kino wykorzystują podobne relacje przestrzenne, jakie zachodzą pomiędzy podmiotem a postrzeganym światem, który jawi się jako ruchomy obraz. Sytuacja percepcyjna widza unieruchomionego przed ekranem, na który rzutuje się ruchome obrazy, analogiczna jest do usadowienia się podróżnego naprzeciw okna poruszającego się pociągu, co wywołuje efekt iluzji przesuwających się przed jego wzrokiem fragmentów świata, wyciętych z rzeczywistej przestrzeni przez ramy okna.

---

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Zob. monografię W. TOMASIKA: *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*. Wrocław 2007 (zwłaszcza rozdział *Przyboś kolejowy*). W książce obszerna bibliografia przedmiotu. Zob. także tom *Szybko i szybko. Eseje o pośpiechu w kulturze*. Red. D. SIWICKA, M. BIEŃCZYK, A. NAWARECKI. Warszawa 1996.

<sup>13</sup> W. TOMASIK: *Ikona nowoczesności...*, s. 34 (badacz zanalizował pod tym kątem między innymi *Listy z podróży do Ameryki* H. Sienkiewicza, powieść E. Zoli *Bestia ludzka*, dramat Witkacego *Szalona lokomotywa*, opowiadania S. Grabińskiego, w tym *Demon ruchu*). Zob. też J. SOSNOWSKI: *Czas żelaznych potworów*. W: *Szybko i szybko...*

Iluzyjny wymiar wizualnego doświadczania rzeczywistości oglądanej przez okno poruszającego się pociągu zapisany został w dziewiętnastowiecznej literaturze dotyczącej podróży koleją. Relacje podróżne głównie amerykańskich pisarzy (między innymi Charlesa Nordhoffa i Ralpha Walda Emersona) pozwoliły Tadeuszowi Sławkowi wprowadzić zadziwiające zestawienie kolei z nieskończonością, wobec której stawia podróżującego przymus porzucenia nawykowych sposobów patrzenia, przymus spowodowany nieoswojoną jeszcze przez człowieka prędkością maszyny. Efekt spostrzeżeniowy świata ukazującego się za oknem jest wynikiem nieprzystawalności procesów percepcyjnych ludzkiego oka do nowych warunków:

oko zostaje postawione wobec świata odkształconego, świata, który nie jest po prostu kształtów pozbawiony (bowiem taki świat wciąż posiada „pewien” kształt, ciągle — aluzyjnie przynajmniej — rozumiany jest przez nasze oko), lecz który oznajmia nam, iż jego forma nie odpowiada mierze widzialności, do jakiej oko było do tej pory przyzwyczajone. Jedynym sposobem nazwania tego, co wówczas napotyka nasze oko, jest „otchłań” lub „nieskończoność” [...], które należą do porządku wykraczającego poza miarę tego, co ludzkie<sup>14</sup>.

Kolej zatem, podobnie jak fotografia i — nieco później kino — stawia przed człowiekiem dylematy widzialności świata, uświadamia z jednej strony totalną zmianę warunków i mechanizmów postrzeżeń, z drugiej strony pozwala odkryć nowy, inny od dotychczasowych wyobrażeń, obraz świata. Nowoczesne doświadczenie poznawcze, które było wynikiem wprowadzenia transportu kolejowego, charakteryzował Wojciech Tomasik:

Podróżowanie pociągiem dawało sposobność oglądania świata z perspektywy obserwatora szybko zmieniającego punkt widzenia. Widok z okna wagonu jest — zważywszy na szybkość i płynność

---

<sup>14</sup> T. SŁAWEK: *Demon Grabińskiego. Próba fenomenologii kolei żelaznej*. W: *Z problemów literatury i kultury XX wieku. Prace ofiarowane Tadeuszowi Kłakowi*. Red. S. ZABIEROWSKI. Katowice 2000, s. 152.

jazdy — nieporównywalny z tym, jaki otwierał się przed podróżującym wolnym i niestabilnym wozem<sup>15</sup>.

Paul Virilio, francuski architekt-urbanista, teoretyk kultury, filozof, twórca dromologii (nauki o prędkości), zaprezentował dwudziestowieczny odpowiednik kolei jako maszyny produkującej efekt obrazu. Wskazując samochód jako prototyp współczesnych „aparatów dromowizualnych” (kamer i projektorów filmowych), posłużył się porównaniem sytuacji osoby siedzącej przed przednią szybą poruszającego się pojazdu do warunków, w jakich znajduje się widz w sali kinowej. Swoje spostrzeżenie ujął w określeniu przedniej szyby samochodu jako „ekranu deski rozdzielczej”<sup>16</sup>. Andrzej Gwóźdź, komentator teorii Virilia, tłumaczy:

Bo obydwaj — widz w kinie i kierowca przy desce rozdzielczej samochodu — są w istocie użytkownikami maszyn prędkości, które produkują ekranowe spektakle, z tą różnicą, że nieprzezroczysta powierzchnia ekranu kina odbija światłocień dochodzący do niej z kabiny projekcyjnej, zaś ekran przedniej szyby samochodu rozciąga się na rzeczywistą powierzchnię świata za kabiną kierowcy<sup>17</sup>.

Uwaga francuskiego badacza o ekranie szyby pędzącego samochodu jako modelu dla praktyk audiowizualnych znalazła pełną wykładnię w jego poglądach estetycznych (pojmowanie filmu i kinematografii jako sztuki zwielokrotnionej prędkości<sup>18</sup>) oraz medioznawczych (i samochód, i medium audiowizualne są „maszynami prędkości światła”, a zatem środkami transportu inscenizującymi obrazy<sup>19</sup>). To zgrabna for-

<sup>15</sup> W. TOMASIK: *Ikona nowoczesności...*, s. 191.

<sup>16</sup> P. VIRILIO: *L'horizon négatif. Essai de dromoscopie*. Paris 1984, s. 144. Cyt. za: A. Gwóźdź: *Technologie widzenia...*, s. 50–51, 176–177; por. IDEM: *Obrazy i rzeczy...*, s. 19–20.

<sup>17</sup> A. Gwóźdź: *Technologie widzenia...*, s. 177.

<sup>18</sup> W ten sposób estetyczne koncepcje Virilia przedstawiła K. WILKOSZEWSKA: *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*. „Kultura Współczesna” 1993, nr 1, s. 108–113; por. EADEM: *Paul Virilio*. W: EADEM: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2000, s. 92–97.

<sup>19</sup> Zob. A. Gwóźdź: *Obrazy i rzeczy...*, s. 18–20, 75; zob. też szkic M. BIĘNCZYKA: *Homo Pyknolepticus*. W: *Szybko i szybciej...*, s. 31–42.

muła teoretyka, badającego skutki wyposażenia ponowoczesnej cywilizacji w różnego rodzaju „maszyny widzenia”, które (jako sprawniejszy aparat percepcyjny) zastępują ludzkie oko<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Zob. P. VIRILIO: *Maszyna widzenia*. Tłum. B. KITA. W: *Widzieć, myśleć, być...*, s. 38–62. (Przedruk rozdziału książki P. VIRILIA: *La machine de vision*. Paris 1988).



# Filmowe i oniryczne modele widzialności

## 1

Doświadczenia podróży, jakie zostało przedstawione w utworach Stasiuka, nie można potraktować jako przeżycia naiwnego, właściwego wczesnej nowoczesności, której patronowały ledwo co powstałe wynalazki kolei i kina. Podróżowanie koleją, tak jak je przedstawia Stasiuk, to w dużym stopniu ostentacyjny wybór transportu „retro”, komunikacji niespiesznej. W dobie ekspresów autor *Mojej Europy* wsiada do pociągów osobowych. Mają one dla pisarza podwójną zaletę: pozwalają dotrzeć do — przedkładanych nad inne miejsca — peryferii, które zachowały naturalny krajobraz, nieskażony industrializacją i urbanizacją<sup>1</sup>, a ponadto dają możliwość swobodnego (albowiem tempo podróży jest niespieszne) przyglądania się światu za oknem:

Czterdzieści na godzinę w równym, regularnym rytmie pozwala dojść do jakiego takiego ładu z przestrzenią, pozwala nad nią panować, jednocześnie nie czyniąc jej specjalnej krzywdy.

JB, s. 74

---

<sup>1</sup> Co ciekawe, wynalazek kolei miał swoje skutki w zmianie w krajobrazie (na pierwszym planie widoku z okna pociągu pojawiają się elementy kolejowej architektury: tory, wiadukty, mosty, stacje, perony i dworce, oraz specjalistyczne oprządkowanie: semafony, tarcze sygnalizacyjne, słupy telegraficzne). Zwraca na ten fakt uwagę W. TOMASIŁ: *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*. Wrocław 2007, s. 191–192. W reportażowych książkach Stasiuka opis kolejowej architektury (dworców kolejowych, peryferyjnych stacji, peronów, kas biletowych) stanowi jeden z elementów składających się na narrację o podróżach.

Trzeba jednak dodać, że w Stasiukowych narracjach podróży jawnie demonstrowany akt percepcji dokonywanej z perspektywy pasażera pociągu pojawia się znacznie rzadziej niż z perspektywy pasażera (bądź kierowcy) samochodu.

Powolny oraz jednostajny, eliminujący wstrząsy ruch pociągu sprzyja — i tu objawia się zasadnicza różnica w doświadczeniu prędkości w ponadstuletniej perspektywie czasowej — nie szaleństwu zmysłu wzroku ani odkształconym wizjom świata za oknem, co pokazują dziewiętnastowieczne świadectwa z podróży koleją, lecz przeciwnie, spokojnej, niezakłóconej zaburzeniami w percepcji, obserwacji zaokienego obrazu.

Nie mogę zapomnieć nieba, gdy o zmierzchu jechaliśmy z Nagykálló do Mátészalka. [...]

Teraz od zachodu rozpościerał się purpurowy pióropusz. Płonąca czerwona dłoń wisiała nad równiną, a w dole, wśród kukurydzianych pól i sadów, snuł się już błękitny mrok. Piliśmy aszú z butelki i siedzieliśmy tyłem do kierunku jazdy, więc ten zachód, ta rozlana świetlista krew wciąż były przed nami i widzieliśmy, jak mrok powoli wychodzi z ziemi, wznosi się coraz wyżej, robi się coraz chłodniej, i w końcu wszystko gaśnie, a w czerwonym wagoniku zapalają się światła.

JB, s. 61

Fragment ten nie jest li tylko wyrazem estetycznej wrażliwości pisarza, w której odnajdujemy standardowe wszak doznanie: zachód słońca wzbudza zazwyczaj powszechny zachwyt, poruszając pełnię zmysłowego i psychicznego sensorium. Miejsce bowiem tego opisu w narracji przedstawiającej świat poznawany w podróży skłania do wydobywania i analizy zaprezentowanej tu sytuacji percepcyjnej, która polega na kadrowaniu obserwowanego widoku przez umieszczenie go w ramie okna pojazdu (nawet wówczas gdy, jak to się dzieje w omawianym opisie, rama nie zostaje włączona werbalnie w deskrypcję). Znakiem ramy i obramowywania jest natomiast wyraźnie narzucany dystans ikoniczny pomiędzy podmiotem a przedmiotem obserwacji<sup>2</sup>. Dzięki

<sup>2</sup> O semiotyzującej funkcji ramy w przedstawieniach (na przykład malarskich), wprowadzającej rozdział między przestrzenią zewnętrznego widza i przestrzenią

temu zabiegowi rzeczywistość przedstawiana jest jako taka, która poddana została procesowi widzenia, jako taka, która w danym momencie przede wszystkim jawiła się w swym wizualnym przejawie, przyjmując formę ikonicznego przedstawienia<sup>3</sup>. Podkreślanie w opisie wizualnego aspektu obserwowanego widoku, jak i zarejestrowanie ruchu w kadrze czynią obserwowany przez okno fenomen podobnym do sekwencji filmowej. Deskrypcja jest prowadzona w ten sposób, żeby wydobyć „filmowość” obserwowanego zjawiska, zarówno w potocznym rozumieniu „ładnego obrazu”, porównywanego do tego, który zwykle można zobaczyć w kinie, jak i w znaczeniu strukturalnego podobieństwa do przedstawienia filmowego. Ponadto włączenie do narracji opisu sytuacji, w jakiej dokonuje się percepcja, oddaje charakter uczestniczenia w seansie filmowym. Odpowiednie skojarzenia z anturażem sali kinowej wyznacza kilka szczegółów, na przykład zajęcie przez osobę patrzącą wygodnego miejsca siedzącego i skierowanie spojrzenia na ekran okna, w którym — dzięki kierunkowi jazdy pociągu — nieco zmienia się perspektywa, albowiem postrzegany obraz nie umyka w bok, lecz powoli się oddala, w związku z czym układ ten wywołuje filmowy efekt oddalenia planu, osiągany w wyniku odjazdu kamery. Podobieństwo do warunków kinowych narzuca także przyciemnienie panujące wewnątrz wagonu skontrastowane z jaskrawością kolorów

---

przedstawioną wewnątrz niej pisał B. USPIENSKI: *Ramy dzieła sztuki*. W: IDEM: *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*. Przeł. P. FAST. Katowice 1997, s. 203–212.

<sup>3</sup> Na ramę jako niezbędny warunek uczynienia znajdującego się wewnątrz niej obrazu przedmiotem kontemplacji wskazywał — odwołując się do opinii Nicolas Poussina — francuski historyk i teoretyk sztuki Louis Marin: „Obramowanie obrazu jest więc semiotycznym warunkiem jego postrzegalności, ale i czytelności, ponieważ — idąc za Poussinem — rama koncentruje i skupia na obrazie promienie oka, osłabiając percepcję przedmiotów sąsiadujących z obrazem w empirycznej sytuacji. Rama nie jest bierną instancją ikony: w pragmatycznym współoddziaływaniu widza i reprezentacji jest jednym z czynników konstytuujących obraz jako postrzegalny przedmiot, którego całym przeznaczeniem jest zostać zobaczonym”. L. MARIN: *Figury recepcji w nowożytnym przedstawieniu malarstwie*. Przeł. P. TARASEWICZ. W: L. MARIN: *O przedstawieniu*. Wybór i oprac. D. ARASSE [i inni]. Gdańsk 2011, s. 377–378. Zob. też rozdział *Rama przedstawienia oraz kilka z jej figur*. Przeł. P. TARASEWICZ. W: L. MARIN: *O przedstawieniu...*, s. 412–436.



zachodzącego słońca, a nawet, co w omawianym fragmencie nabiera dodatkowego znaczenia, odnotowanie konsumpcji lokalnego trunku<sup>4</sup>.

Przywołany opis — nie bez znaczenia pozostaje tu przedmiot literackiego przedstawienia, a mianowicie efektowne wizualnie zjawisko — wydobywa mediatyzującą rolę zarówno samej okiennej ramy, jak i kolejowego podróżowania.

Obramowanie zmienia status widoku realnej przestrzeni oglądanej z realnego okna na poddany kontemplacji artefakt. Prawdziwe okno pociągu kadrujące mijaną przestrzeń staje się niczym obraz, w którym zakreślony został — zgodnie z wytycznymi teoretyka malarstwa nowożytnego Leona Battisty Albertiego — czworobok o kątach prostych, przyjmujący funkcję metaforycznego „okna otwierającego się na przedstawianą historię”<sup>5</sup>. Jazda pociągiem — w pewnych okolicznościach, które wyzwalają przyjemność czerpaną z nakładających się na siebie różnorodnych doznań zmysłowych — może tworzyć warunki podobne do przebywania na sali kinowej. Podróż pociągiem, wywołując „efekt kina”, staje się medium współtworzącym iluzję filmowego obrazu. Właśnie w tej iluzji rodzi się napięcie między światem realnym, który *de facto* istnieje za oknem, a postrzegającym jego obrazem, trakto-

<sup>4</sup> Włączenie kina w rozrywkowo-konsumpcyjny model spędzania czasu (na przykład w centrach handlowych) nie jest bynajmniej wynalazkiem współczesnym. Jak pisze Małgorzata Hendrykowska, przedstawiając rozwój pierwszych polskich kinematografów, filmy od początku włączane były do programów rozrywkowych w popularnych restauracjach, stanowiły repertuar cyrków, rewii, *variétés*, pokazywane były w gabinetach iluzji i osobliwości, a nawet w eleganckich domach handlowych — zob. M. HENDRYKOWSKA: *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*. Poznań 1993, s. 106–122.

<sup>5</sup> J.B. ALBERTI: *O malarstwie*. Przeł. M. RZEPIŃSKA. W: *Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów*. Cz. 1. T. 1: *Myśliciele, kronikarze, artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.* Wybrał i oprac. J. BIAŁOSTOCKI. Warszawa 1978, s. 369. Tezy teoretyczne Albertiego skomentowała między innymi M. RZEPIŃSKA: *Alberti i teoria malarstwa*. W: L.B. ALBERTI: *O malarstwie*. Oprac. M. RZEPIŃSKA. Przeł. L. WINNICZUK. Wrocław—Warszawa—Kraków 1963, s. XVII—LVI. O teorii Albertiego w odniesieniu do problematyki reprezentacji zob. M.P. MARKOWSKI: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 138–147. Komentarze na temat teoretycznych koncepcji Albertiego i innych mistrzów sztuki renesansowej w zakresie perspektywy przedstawiła między innymi M. POPRZĘKA: *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*. Gdańsk 2008, s. 18–32, 115–123.

wanym jako wizualna tego świata reprezentacja. W literackim zapisie owo napięcie przenosi się na porządek przedstawionego i przedstawienia, a zatem zachodzi tu sytuacja, w której przedstawienie wpisuje siebie we własną teorię: bycia przedstawianym w określonym medium<sup>6</sup>. Fragmenty, w których Stasiuk ujawnia postrzeganie świata przez medium, dające mu efekt przedstawienia obrazowego (jako funkcja ramy okna pociągu lub samochodu), wydają się mieć status podobny do autotematycznych komentarzy dotyczących aktu pisania. Te drugie zwracają uwagę na okoliczności powstawania utworu: pamięć, przypominanie, dystans czasowy i przestrzenny. Tamte pierwsze wskazują na warunki wizualnego aspektu poznawania świata w podróży. Oba wychodzą (każdy w swoim zakresie) na poziom metajęzyka, przedstawiając zapośredniczony (zmediatyzowany) charakter procesu postrzegania bądź (i analogicznie) procesu twórczego.

Figurę ramy, która ukazuje obraz w procesie jego prezentowania<sup>7</sup>, odnaleźć można w wielu miejscach Stasiukowych zapisów. Najczęstszą jej postacią jest umiejscowiona kontekstowo rama okna pociągu, samochodu lub autobusu<sup>8</sup>. Wówczas pełni jedną z opisanych przez Marina podstawowych swoich funkcji, a mianowicie „jest elementem deiktycznym”<sup>9</sup>. W obserwowanym widoku ujawniają się cechy kompozycji plastycznej. Na przykład pejzaż zaniedbanych industrialnych przedmieść zyskuje status artystycznej instalacji:

Zobaczyłem Baia Mare z daleka, ponieważ nie chciałem wjeżdżać do centrum. [...] Płaską przestrzeń wypełniał pordzewiały metal, pokruszony beton i porzucony plastik. Hałdy śmieci tliły się sennie i smrodliwie. Słońce świeciło na zrudziałe konstrukcje, na potrzaśkane szklane ściany hal, na wypatroszone magazyny, na zamarte dźwigi, na korozję stali i na erozję murów. Słupy trakcji, silosy, żurawie i kominy rzucały długie czarne cienie. I tak było jak okiem sięgnąć: płatanina drutów w niebie i pajęczyna kolejowych szyn na ziemi.

JB, s. 83

---

<sup>6</sup> Ramę w funkcji metareprezentacji analizuje L. MARIN: *O przedstawieniu...*, na przykład s. 378–379, 418 i następne.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 377.

<sup>8</sup> Zob. rozdział *Ikonizacja rzeczywistości*.

<sup>9</sup> L. MARIN: *O przedstawieniu...*, s. 418.

A pragmatyzm podróży ustępuje miejsca przeżyciu estetycznemu:

Innym razem przed Oradeą zjechałem z szosy numer 76 i zapłątałem się w sieć wiejskich dróg. Może to było Tășad, może Drăgești, nie pamiętam. W każdym razie w oddali na wschodzie widać było łagodne stożki gór, które po węgiersku nazywają się Király-erdő, po rumuńsku Pădurea Craiului, więc po naszymu chyba Królewski Las. Było późne popołudnie i ukośne światło złociło okolice i wydłużało cienie. Za godzinę miałem zostawić Siedmiogród i wjechać na Nizinę Węgierską, więc chciałem sobie po prostu jeszcze trochę popatrzeć.

JB, s. 243

Stasiuk bowiem nader często buduje opis podróży w taki sposób, że przedstawia nie tylko sytuacje, jakie przydarzają się jemu samemu w konkretnych miejscach lub podczas odbywanej jazdy; nie tylko podaje deskrypcji miejsca, które zwiedza, w których zostaje na nocleg, w których zamawia posiłki i alkohol, kupuje trunki i papierosy lub zatrzymuje się, żeby tylko pobycć lub poobserwować, lecz także przedstawia to, co podczas podróży widzi przez okno. Widzenie przez okno oraz widzenie tego, co w oknie się jawi jako obraz, stanowi zatem jeden z tematów podróźnych zapisów, jest dla autora przedmiotem literackiego przedstawienia. Dlatego też rama okna i zarazem ekran okna pojazdów, którymi się autor-narrator porusza, nawet gdy nie stanowi eksplicytnie wyrażonego składnika opisu, presupozycyjnie zajmuje w nim swoją funkcjonalną pozycję. Innymi słowy, zawsze warunkuje wpisana w tekst sytuację percepcyjną. Ot, choćby w następującym passusie:

Przypomniła mi się podróż z Klużu do Sighișoary. Jechaliśmy pociągiem. W przedziale siedział japoński kolekcjoner ludowych strojów ze swoją rumuńską przewodniczką; gdzieś za Apahidą zaczęła się trawiasta pustynia. Nigdy wcześniej nie widziałem tak nagiej ziemi. Łagodne wzgórza ciągnęły się po horyzont. Czasami pociąg wspinał się trochę wyżej i wtedy było widać, że za tym horyzontem jest następny taki sam i jeszcze jeden, i jeszcze. Bezdrzewna i bezludna przestrzeń miała szarożółtą, wyschniętą barwę czegoś, co czeka na

pożar, na jedną zapalkę. Tam nie było nic. Czasami migwały jakieś odległe zabudowania, chałupa z przylepionym chlewikiem, szopa na siano, a potem znowu otchłań powietrza i pofałdowana ziemia. Pojawiały się małe stada owiec. Towarzyszył im zawsze jeden człowiek, nie większy od szpilki.

JB, s. 40

W przywołanym fragmencie zastosowane zostały mechanizmy obramowywania, które w dużym stopniu stanowią modelowy przykład Stasiukowej metody poznawania i zapisywania świata. Choć *expressis verbis* nie pada informacja o wykorzystaniu okna jako narzędzia obramowującego oglądaną rzeczywistość, kadrującą ją i sprowadzającą do obrazowego przedstawienia, to przecież funkcję ramy w jej pozostałych znaczeniach: wyznaczania brzegów i obrzeży, granicy i kresu<sup>10</sup> spełnia tu budowanie opozycji między tym, co wewnątrz pociągu, a tym, co na zewnątrz: w przedziale zajmuje miejsce charakterystyczny podróżny, a za oknem widać mijany krajobraz. Choć nie ma tu mowy o patrzeniu przez okno, to przecież czytelnik otrzymuje przedstawienie efektu postrzeżeńiowych czynności opowiadającego. Jazda pociągiem pomaga rozeznaniu przestrzennemu, pozwala obserwującemu niejako wejść w układ przestrzenny, rozpoznawany przede wszystkim w kategoriach rozległości i pustki, ale też dzięki barwom i — rzadko — po przesuwających się przed oczami elementach figuralnych. Do pewnego stopnia widać tu działanie mechanizmów, jakie odkryła nowożytna praktyka malarska w trakcie prac nad osiągnięciem perspektywy centralnej, opisana w traktatach Albertiego, Dürera czy Leonarda Da Vinci. Erwin Panofsky w głośnym wykładzie przypomina za Dürerem etymologię i znaczenie terminu:

*Item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeuett ein Durchsehung [Perspectiva jest to łacińskie słowo (i) oznacza „widzenie poprzez”]*<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 415.

<sup>11</sup> E. PANOFKY: *Perspektywa jako „forma symboliczna”*. Przekł., wstęp, posłowie i red. naukowa G. JURKOWLANIEC. Warszawa 2008, s. 19 (przekł. cytatu Dürera: J. BIAŁOSTOCKI: *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*. Oprac. J. BIAŁOSTOCKI. Wrocław 1965, s. 106 — przypis tłumacza).

W przypisie dopowiada, że łacińskie słowo *perspicere*, od którego pochodzi termin „perspektywa”, oznacza zarówno „widzieć przez”, jak i „widzieć jasno”<sup>12</sup>. Uchwycenie się tego podwójnego źródłosłowu pozwala rozpoznać w pojęciu „perspektywa” funkcjonalność figur okna i ramy, które stają się – zarówno w planie dosłownym, jak i przenośnym – medium poznawania rzeczywistości<sup>13</sup>.

Czy jednak w kolejowych i samochodowych modelach widzialności jest miejsce na renesansową perspektywę? Czy nie za daleko od modelu postrzegania świata ukształtowanego przez dziewiętnastowieczne wynalazki techniczne, których o półtora wieku późniejsze reminiscencje dostrzec można w pisarstwie Stasiuka, do modelu tworzącego podstawy wprowadzie nowożytnego postrzegania rzeczywistości, lecz wykorzystywanego w innej epoce i w medium zgoła innym, bo malarskim? Maria Rzepińska, prezentując stanowiska badaczy podsumowujących zdobycze i znaczenie renesansowej perspektywy, uchwyciła kilka najważniejszych uzgodnień. Przede wszystkim niesprzeczność systemu malarskiego z systemem naukowym (między innymi geometrią wykreślną), ponadto uniwersalność reguł perspektywy odnośnie do zachodniego modelu porządkowania rzeczywistości, w końcu też swego rodzaju potwierdzenie (oczywiście w zakresie zasadniczych rezultatów) renesansowych prawideł przez medium wykorzystujące techniczne sposoby rejestrowania, czyli obiektyw aparatu fotograficznego i filmowego<sup>14</sup>. Z tym klasycznym tekstem, pisanym z pozycji historyka sztuki, koresponduje głos współczesnego teoretyka nowych mediów Lwa Manovicha, który w warunkach percepcji, jaką oferują

<sup>12</sup> Termin ten miał zatem dwa znaczenia, choć autor *Perspektywy jako formy symbolicznej* brał pod uwagę tylko pierwsze. Michał Paweł Markowski, opierając się na obu znaczeniach, formułuje twierdzenie (będące w istocie polemiką z tezami Panofskiego) o percepcyjnych uwarunkowaniach wynalazku renesansowych mistrzów: „granice przedstawienia doskonale pokrywają się z granicami świata widzialnego, uchwyconego przez spojrzenie”. M.P. MARKOWSKI: *Jak przez okno*. W: IDEM: *Pragnienie obecności...*, s. 145.

<sup>13</sup> Maria Rzepińska, przywołując opinię Rudolfa Arnheima, stanowczo podkreśliła doniosłość renesansowych koncepcji dotyczących perspektywy jako „jednego z najkonkretniejszych przykładów funkcji poznawczej sztuki”. M. RZEPIŃSKA: *Spór o perspektywę renesansową*. W: L.B. ALBERTI: *O malarstwie...*, s. LXVI.

<sup>14</sup> Ibidem, s. LVII–LIX.

odbiorcy nowoczesne media, także elektroniczne, widzi wyraźne dziedzictwo renesansowego malarstwa<sup>15</sup>.

Oczywiście, nie można mówić o dokładanym przełożeniu ani techniki malarskiej czy też aktu tworzenia obrazu, ani — tym bardziej — mechanicznej pracy aparatu na najbardziej nawet uważną obserwację z potocznej sytuacji, aby następnie poddać ją pisarskiej obróbce. Jednakże warto wziąć pod uwagę analogię tkwiącą w fenomenie, który Seweryna Wysłouch nazwała „strukturalną wspólnotą sztuk”. Badaczka, przyjmując, że operacje intelektualne nie są zdeterminowane rodzajem tworzywa, tłumaczy swą tezę w następujący sposób:

W moim przekonaniu strukturalna wspólnota sztuk nie polega na powtarzalności tych samych tematów czy motywów, ale na przeprowadzaniu tych samych operacji, wykonywanych w innym materiale: w języku, na płótnie czy na ekranie<sup>16</sup>.

Teoretyczne uwagi o strukturalnych powiązaniach literatury i mediów wizualnych prowadzą między innymi do stwierdzenia równorzędności (i zapewne pełnej przekładalności) aktów percepcyjnych warunkujących zarówno powstanie dzieł plastycznych, jak i opisu literackiego: „na poziomie stylistycznym — prócz identycznego mechanizmu tworzenia tropów — można mówić o identycznym mechanizmie widzenia (w sztuce) i opisu (w literaturze)”<sup>17</sup>.

## 2

Analizowane fragmenty z *Jadąc do Babadag*, wybrane tylko z początkowych stron książki, stanowią przykład wprowadzonej przez Stasiuka

---

<sup>15</sup> Zob. L. MANOVICH: *Język nowych mediów*. Przeł. P. CYPRYAŃSKI. Warszawa 2006, s. 161–162.

<sup>16</sup> S. WYSŁOUCH: *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2004, s. 23.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 25.

do tekstu strategii, która odsłania, a zarazem wyjaśnia i daje całościowe uzasadnienie dwóch dyskursywnych toków jego narracji: poznawczego i pisarskiego. Okno staje się ekranem, przez który i (dzięki któremu) Stasiukowy podmiot ma wizualny dostęp do świata. Obserwator porusza się w przestrzeni razem z pojazdem, w którym się znajduje, sam jednakże zajmuje wobec okna w zasadzie niezmienną pozycję. Spojrzanie dostosowuje się do rytmu i prędkości pociągu, wychwytyjąc pojawiające się w polu widzenia elementy krajobrazu. W opisach przedstawiona została rzeczywistość widziana w sytuacji uwarunkowanej zarówno ruchem pociągu, jak i patrzeniem unieruchomionego na swoim miejscu pasażera. Efekt tej sytuacji obserwacyjnej to takie przedstawienie świata widzianego, w którym obecność zapośredniczenia, wykorzystującego percepcję sprowadzającą oglądaną rzeczywistość do przedstawienia obrazowego, została zaktualizowana. Pisarz, wprowadzając do narracji podmiot patrzący, obserwujący, a zatem podmiot zaprezentowany w akcie percepcyjnym, w określonych warunkach percepcji, poddany określonym mechanizmom percepcji, wyznacza zarazem czytelne zasady, wedle których tworzony jest opis: poddany oddziaływaniu modeli widzialności, kształtujących doświadczenie współczesnego człowieka, jak klasyczny obraz, fotografia czy film.

Gdyby przenieść teoretyczne rozpoznania dotyczące przedstawienia z dziedziny sztuk plastycznych na literacki zapis aktu kontemplacji obramowanego fragmentu rzeczywistości, można byłoby w tej kolejowej narracji dostrzec to, co Louis Marin analizował w praktykach związanych z ekspozycją dzieł malarskich:

że złożoną grę postrzegalnych różnaitości, tworzywo, w którym dokonują się percepcyjne syntezy rozpoznania rzeczy, którego to rozpoznania syntezy dokonują przez różnice, rama przekształca w opozycję, w której przedstawienie, przez wyłączenie go spoza pola widzenia jakiegokolwiek innego przedmiotu, utożsamiane jest z sobą samym<sup>18</sup>.

W *Jadąc do Babadag* znajdziemy inny fragment, przedstawiający ten sam, jak się wydaje, krajobraz Wyżyny Siedmiogrodzkiej, i tym razem

<sup>18</sup> L. MARIN: *O przedstawieniu...*, s. 416.

poddany mediatyzacyjnej funkcji podróży pociągiem. Jednakże zamiast kontemplacji i swego rodzaju poddania się sile oddziaływania obserwowanego krajobrazu następuje rzutowanie historii na oglądany pejzaż. Pisarz, wbrew wielokrotnie wypowiedzanym deklaracjom o przedkładaniu geograficznego wymiaru przestrzeni nad jej aspekty historyczne, nie jest jednakowoż zupełnie wolny od wiedzy o przeszłości – czy to w węższym wymiarze, dotyczącym zwiedzanych miejsc, czy w wymiarze szerszym, stanowiącym część projektu, nazwanego „moją Europą”. Zaokienny widok skupia zatem uwagę również ze względu na fakt, że na terenach, które przemierza pisarz, na początku szesnastego wieku rozegrało się jedno z najkrwawszych chłopskich powstań pod przywództwem Jerzego Doży. Rebelia ta, będąc dla narratora znakiem historii, staje się podczas jazdy pociągiem czymś w rodzaju filtra nałożonego na oglądany pejzaż. Najpierw w narracji zauważyć można „przygotowanie tematu”:

Siedziałem w knajpie przy ulicy jego imienia – strada Gheorghe Doja – piłem kawę i za dwie mniej więcej godziny miałem zobaczyć z okien pociągu trawiastą pustynię Siedmiogrodu, gdzie pięćset lat temu maszerowały jego chłopskie oddziały.

JB, s. 52

Następnie przedstawiony zostaje opis, w którym na realny krajobraz jest nanoszone indywidualne wyobrażenie:

a ja patrzyłem na wypalone wzgórza i próbowałem sobie wyobrazić oddziały lekkiej konnicy, ciemne, ruchliwe punkciki na horyzoncie, które zjawiają się i nikną, i znowu zjawiają, zgodnie z rytmem wznieśień. Próbowałem sobie wyobrazić ten śmiertelny karnawał biedaków. Przemierzali swoją ziemię po raz pierwszy i ostatni jako wolni ludzie. W zdobycznych pańskich strojach, ze zdobyczną pańską bronią, na pańskich koniach ciągną pod Kluż, pod Timiszoarę, by w lipcowym słońcu ponieść ostateczną klęskę. Pięćdziesiąt tysięcy ściętych, powieszonych, zostawionych ptakom i rzuconych psom. Kruki ściągają z Karpat, z Niziny Węgierskiej i Wołoszy. Upał przyspiesza rozkład i zaciera ślady. [...]

No więc jechałem, patrzyłem w okno i wyobrażałem sobie obdartą i ekstatyczną armię poganiaczy bydła, pastuchów i chło-



pów, która próbuje chociaż na chwilę sięgnąć po los swoich panów, czyli zarządzać własnym życiem, cudzym bogactwem i przemocą.

JB, s. 52–53

Rezultatem takiego zabiegu jest nadanie innego statusu opisywanemu widokowi, który już nie tylko „jawi się”, „przedstawia się” obserwującemu, lecz również daje się plastycznie modelować. Dokonuje się swoiste wyprowadzenie realnego krajobrazu w sferę fikcji, której źródłem jest imaginacja pisarza, zasilona dozą historycznej wiedzy. Staje się tak nie tylko dzięki wielokrotnie powtarzanemu słowu, które jednoznacznie nazywa akt kreacyjny autora-narratora („wyobrażałem sobie”), ale również w wyniku włączenia do narracji — nie tylko w omawianym tu fragmencie — zapisu aktu percepcyjnego. Naniesienie obrazu wyobrażonego na realny krajobraz widziany za oknem daje efekt nasuwający czytelnikowi na myśl podobieństwo do obrazu filmowego, w którym najpierw dominuje ujęcie panoramiczne, prezentujące przemarsz armii przebranych chłopów przez siedmiogrodzką ziemię, a następnie, w kolejnej sekwencji, zawierającej zbliżenia na drastyczne detale, przedstawiony zostaje krwawy finał<sup>19</sup>. Realny opis zatem zostaje do pewnego stopnia unieważniony na korzyść obrazu wyobrażanego w czasie odbywania podróży, podczas spoglądania przez okno, które w tej sytuacji staje się poniekąd ekranem wyobraźni autora. Mediatyzacyjna funkcja ramy okna ma charakter obrazo- i fikcjotwórczy; krajobraz Wyżyny Siedmiogrodzkiej zobaczony przez okno, poddany percepcyjnemu złudzeniu przesuwających się kadrów, uzyskuje pretekstowy status, a nad opisem zaczyna dominować fikcja (mająca jednakże swe źródło w historycznym fakcie), przyjmująca wizualny kształt podobny do projekcji filmowej<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Zastosowanie sekwencji szybkich i zmiennych ujęć jako sygnału nawiązania do techniki filmowej dostrzegła (analizując fragment prozy Wilhelma Macha) Dorota KORWIN-PIOTROWSKA: *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*. Kraków 2001, s. 148.

<sup>20</sup> Podobny zabieg podwojenia czy też zwielokrotnienia obrazu, polegający na poprowadzeniu różnych ciągów przedstawieniowych, które oddawać mają ruch obserwatora, także ruch w przestrzeni mentalnej, opisała Bogdana Carpenter, analizując twórczość poetyką Juliana Przybosa. Na obraz jazdy pociągiem, lotu samolotem, podróży statkiem nakładane są różne formy postaw wobec świata:

## 3

W utworach Stasiuka jazda pociągiem, który nie mknie, lecz się wlecze, jest ukazywana w aurze staroświeckości. Kolej to figura albo świata minionego, albo enklawy współczesności, gdzie nie dotarły zdobycze najnowszej techniki. Znamienny pod tym względem jest fragment *Dukli* przedstawiający marzenia narratora o kolei, którą mógłby bezpośrednio podróżować do tytułowej miejscowości. Opowiadający, jeżdżąc do Dukli (nieposiadającej linii kolejowej), skazany jest na podróż z przesiadkami, najpierw pociągiem, a później autobusem. Długa droga sprzyja rojeniom:

A potem, już w autobusie, pomyślałem, że Dukla jest warta kolei. Jeśli nie tej z prawdziwego zdarzenia, to wąskotorowej. [...] No więc zupełnie oddzielna linia — bilety można kupić tylko u konduktora w mundurze z wyłogami, na których wyszyty jest dukielski herb — trzy złoto-czarne rogi na białym tle. Wagony koniecznie ciemnozielone, spłowiałe stare. Parowóz obowiązkowo czarny, trochę zrudziały, zaoliwiony, z czerwonymi szprychami, wzdęty z wysiłku i dukielskim herbem na przedzie kotła przyozdobiony.

D, s. 54

Nietrudno rozpoznać w tym marzeniu tęsknotę za pięknym obrazem z przeszłości, kojarzonej z dostojnością lokomotywy na parę, majestatem emblematów kolejowych i rytuałem podróżnym. Narrator *Dukli* podpowiada ten sentymentalny klimat w zapisanym nieco wcześniej spostrzeżeniu: „Tak jest niemal zawsze na prowincjonalnych dworcach: wagony przywodzą na myśl kolejki z dzieciństwa” (D, s. 49). Wymyślona przez Stasiuka wąskotorowa kolejka do Dukli przypomina wyglądem nie tylko chłopięcą zabawkę, ale i muzealne eksponaty lub

---

obserwacji, marzenia, projektowania. Badaczka prześledziła związek między percepcyjnym doświadczeniem, wywołanym jazdą nowoczesnymi środkami transportu, i procesami poznawczymi, określając Przybosiowe pojazdy „wyobraźniowym wehikułem percepcyjnym”. Zob. B. CARPENTER: *The Poetic Avant-Garde in Poland, 1918–1939*. Seattle 1983, s. 126–127. Podaję za: W. TOMASIŁ: *Ikona nowoczesności...*, s. 187–188.

zachowane jako atrakcja turystyczna linie starych kolejek, oddające klimat dawnych czasów. Jej nierealny status podkreśla użyte porównanie: „Wszystko jak kiedyś i jak w przezroczystym śnie” (D, s. 54).

Monotonny i wolny rytm jazdy pociągiem lub — jak w przypadku narratora *Dukli* — autobusem sprzyja popadaniu w letarg, pozostawia pasażera na granicy snu i jawy, czego wyrazem są potoczne doświadczenia; takie, jakie zapisał Stasiuk. Porównanie to, charakterystyczne dla pisarza, łączy w sobie trzy sfery: podróż, film i sen. Zespolone z sobą, tworzą opisy, w których na realną podróż nakładają się klisze wyobrazeniowe głęboko osadzone w kulturowych przedstawieniach.

Sięgają owe klisze początków kolei i kina, kiedy jazda pociągiem czy seans filmowy stanowiły doznanie na tyle wyjątkowe (także w sensie wyjątku od tego, co uważano za typowe i codzienne), że, szukając dla nich porównań adekwatnie ujmujących tę niezwykłość, odwoływano się do poetyki snu. Ralph Waldo Emerson zapisuje w swoim dzienniku (w lutym 1843 roku) uwagę o „podobnej do snu podróży koleją”, popierając ją spostrzeżeniami o zdecydowanie odmiennej naturze świata za oknem wagonu, jaka przedstawia się podróżującemu: to rzeczywistość, która rysuje się niewyraźnie (zarówno w sensie percepcyjnym, jak i poznawczym), wycięta w ramy okna zyskuje sens przede wszystkim jako obraz, symulakrum rzeczywistości, a przestrzeń wagonowa, dystansująca podróżującego od przestrzeni zewnętrznej i wyciągająca go z trybów codziennych obowiązków, przenosi go w świat fikcji (w przypadku Emersona to świat czytanej przezeń francuskiej powieści)<sup>21</sup>.

Wskazywanie analogii pomiędzy odbiorem filmu i przeżyciem sennym (przy pełnym rozumieniu różnicy ontologicznego statusu obu zjawisk) stało się jednym z centralnych zagadnień podnoszonych w psychoanalitycznych teoriach filmu<sup>22</sup>. Jean-Louis Baudry podkreśla natu-

---

<sup>21</sup> Zob. T. SŁAWEK: *Demon Grabińskiego. Próba fenomenologii kolei żelaznej*. W: *Z problemów literatury i kultury XX wieku. Prace ofiarowane Tadeuszowi Kłakowi*. Red. S. ZABIEROWSKI. Katowice 2000, s. 153–155.

<sup>22</sup> Wykład głównych psychoanalitycznych teorii filmowych przedstawił W. GODZIC: *Film i psychoanaliza. Problem widza*. Kraków 1991; zob. też A. HELMAN: *Psychoanalityczna teoria filmu*. W: A. HELMAN, J. OSTASZEWSKI: *Historia myśli filmowej*. Gdańsk 2007, s. 241–259. Koncepcje psychoanalityczne przywołuje również

ralność porównań obrazu filmowego do wizji sennej: „Paralełę między snem i kinem często dostrzegano, od razu narzucała się jako pojęcie zdroworozsądkowe. Projekcja kinematograficzna jest reminiscencją snu, jawi się nam jako rodzaj snu, istotnie jako sen”<sup>23</sup>. Przebywanie w zaciemnionej sali kinowej podczas filmowego seansu, nieruchomość i bierność oraz tworzone przez te okoliczności wrażenie wygody i spokoju wywołują w widzu stan sztucznej regresji, porównywanej przez teoretyków filmu (między innymi Christiana Metza czy Jean-Louisa Baudry’ego) do stanu regresji, jakiej doświadcza osoba śniąca, co (jak twierdzą za psychoanalitykami) pod względem somatycznym ożywia jeden ze stanów życia płodowego: pozycję wypoczynku, ciepła i izolacji. Jean-Louis Baudry, korzystając z koncepcji psychoanalitycznych, zwłaszcza Freudowskiej, opiera swój wywód na odnotowywaniu podobieństw stanu, w jakim znajduje się osoba śniąca i widz seansu filmowego, kiedy, tak jak na początku każdego życia psychicznego, percepcje i przedstawienia nie są różnicowane, kiedy mieszają się porządki należące do świadomości i percepcji. Jego — uznawana za klasyczną — teoria głosi, że kino zrodziło się z naturalnej, wpływającej z nieświadomości, potrzeby zaspokojenia pragnienia „skonstruowania maszyny symulującej, zdolnej oferować podmiotowi percepcje, które są w istocie przedstawieniami branymi za percepcje. Kino oferuje symulację regresywnego ruchu, który jest charakterystyczny dla snu — transformację myśli poprzez figurację”<sup>24</sup>.

Jednakże Stasiukowym opisom kolejowych doświadczeń i doznań podróżynych zdecydowanie bliżej niż do mniej lub bardziej udanych propozycji teoretycznych, osnutych na psychoanalitycznych koncepcjach<sup>25</sup>,

---

T. Szczepański w artykule zamieszczonym w monograficznym numerze „Tekstów”, poświęconym kategorii snu w naukach humanistycznych — zob. T. SZCZEPAŃSKI: *Film a wizja senna*. „Teksty” 1973, z. 2, s. 122–139.

<sup>23</sup> J.-L. BAUDRY: *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*. Przeł. A. HELMAN. W: *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Red. A. HELMAN. Kraków 1992, s. 79.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>25</sup> Krytycznie propozycje te zanalizowała A. HELMAN: *Sposoby uprawiania teorii filmu*. W: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*. Red. A. Gwóźdź. Kielce 1994, s. 13–22.

jest do potocznych skojarzeń snu z filmem<sup>26</sup> oraz filmu ze snem, wyrażanych w popularnych porównaniach i metaforach jak „fabryka snów”; „sen na jawie”; „film jest snem”. Naturalność tych zestawień stwierdza Edgar Morin, prezentując swoją teorię kina onirycznego<sup>27</sup>.

Co ciekawe, Stasiuk w zasadzie nie odnosi owych skojarzeń do sytuacji percepcyjnej, jaka panuje w pociągu, lecz wykorzystuje konwencję oniryczną do przedstawienia narracji o nieistniejącej dukielskiej kolei: „Śniłem ten wąskotorowy, findesieclowy i sentymentalny sen w zatłoczonym autobusie do Jasionki” (D, s. 54). W dodatku, jak wynika z cytatu, „śnienie” dokonuje się podczas podróży autobusem. Jazda autobusem jako mniej wygodna i bardziej banalna staje się generatorem marzeń o idealizowanej kolei, która przestaje pełnić funkcję mediatyzującą w postrzeganiu rzeczywistości, natomiast ujęta jest w ramę konwencji pisania o niej samej. Kolej w *Dukli* nie jest prezentowana jako środek, dzięki któremu doświadcza się iluzji rzeczywistości (jak ujmowały to dziewiętnastowieczne narracje), lecz sama ujmowana jest jako iluzja, efekt sentymentu pisarza do przeszłości lub — utożsamianych ze światem minionym — peryferii. Jako iluzja ma podobny status jak poddukielskie pola oglądane z okna pociągu, układające mu się w realistyczne pejzaże *à la* Chełmoński, jak krajobraz Wyżyny Siedmiogrodzkiej odsyłany *in illo tempore*, jak opisy starych fotografii, a także jak „filmowa” narracja o powstaniu kierowanym przez Jerzego Dołę albo mowa wygłoszona do ducha Jakuba Szeli nad rzekomym grobem przywódcy najkrwawszej rebelii chłopskiej — jest projekcją Stasiuko-

---

<sup>26</sup> Przywołuje je, podobnie jak lapsusy językowe pacjentów gabinetów psychoanalitycznych, w swojej książce E. MORIN: *Kino i wyobrażenia*. Przedm. M. CZERWIŃSKI. Tłum. K. EBERHARDT. Warszawa 1975, s. 107: „Było to coś w rodzaju projekcji filmowej...”; „Nie robiłem nic, patrzyłem, jakby to był film...”.

<sup>27</sup> Ibidem, zwłaszcza rozdziały: *Kino i samolot*; *Kino oniryczne*. Morin przywołuje między innymi tezy Jeana Epsteina, francuskiego reżysera i teoretyka filmowego, który szczególnie dużą uwagę kierował ku onirycznej poetyce filmu, nazywając kinematograf „maszyną snów”. Epstein dostrzegał podobieństwa snu i filmu w zakresie charakterystycznej logiki i układu przestrzennego: operowanie synekdochą, posługiwanie się porządkiem symbolicznym czy obrazami nasycenymi jakościami emocjonalnymi. Zob. W. GODZIC: *Film i psychoanaliza...*, s. 31–41; A. HELMAN: *Jean Epstein*. W: A. HELMAN, J. OSTASZEWSKI: *Historia myśli filmowej...*, s. 38–39.

wego wyobrażenia przeszłości, projekcją, której nadana została postać onirycznego przedstawienia.

Stasiuk — czy to prezentując swoje podróże pociągiem, czy wprowadzając do narracji sentymentalne sny o pociągu — tworzy własny symulakr świata minionego, do którego sam nie ma już dostępu innego niż własne, wyobraźniowe i narracyjne zapośredniczenie. Posługuje się zakorzenionymi w społecznej wyobraźni kliszami kształtującymi nawyki postrzeżenia, w których obecna jest pamięć odbiorczych przeżyć łączących jazdę koleją z seansem filmowym lub ze snem.

Klisze, z których korzysta Stasiuk, ujawniają po wielokroć deklarowaną *explicite* postawę twórcy, a mianowicie łączenie dwóch porządków: tęsknoty za mitycznie pojmowaną przeszłością oraz apologii peryferyjności.



## „Filmowe etiudy”

### 1

Recepcja książek z podróży Andrzeja Stasiuka przynosi interesujące rozpoznania związków zapisu literackiego z fotografią<sup>1</sup>. Pisarz *explicito* przywołuje w swych tekstach fotografie wykonane podczas wyjazdów i wykorzystuje jako materiał wyjściowy do deskrypcji miejsc, postaci, wydarzeń. Ujawnia też takie, które urzekły go szczególnie — jak znana *Ballada skrzypka* André Kertésza czy zdjęcie kina w Solcu — i sprowokowały do odbycia podróży. Uwiarygodnia dzięki nim przedstawianą rzeczywistość, osadza na nich narrację, której nadaje formę odpowiadającą ponowoczesnemu podróżowaniu (nie jest to forma uporządkowanego albumu, lecz kolekcji zestawianych w różnych konfiguracjach obrazów), interesuje go fenomen fotografii (kwestie relacji czasowych i przestrzennych — znikomości materii, przemijania i śmierci).

---

<sup>1</sup> Zob. między innymi: R. OSTASZEWSKI: *Specjalność: rozpad*. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 29; M. KOSZOWY: *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka*. „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 249–260. (Przedruk w: EADEM: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków 2013); D. KOZICKA: *Podróż kształcą? Doświadczenie podróży w twórczości Andrzeja Stasiuka*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007; E. DUTKA: „Przestrzeń współtworzenia” — o fotografii w pisarstwie Andrzeja Stasiuka. „Media. Kultura. Komunikacja Społeczna” 2009, nr 5; C. ZALEWSKI: *Antropologia fotografii. Zdjęcia artystów w literackim ujęciu Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta i Andrzeja Stasiuka*. W: IDEM: *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. Kraków 2010.



Swojemu czytelnikowi Stasiuk podsuwa jeszcze inny — chyba mniej rozpoznany badawczo — trop literackiego zapisu doświadczenia podróży: korespondencje z filmem. Wśród autotematycznych wypowiedzi znajdują się uwagi, w których pisarz wskazuje bezpośrednio na mediatyzującą funkcję dyspozytywu — nazwijmy go — filmowego: kamera, technika ujęć obrazów, montaż, projekcja (choć w ten zakres wchodzi także fotografia), strukturyzującego zarówno pracę oka, które naśladuje funkcjonowanie obiektywu kadrującego przestrzeń, jak i pracę pamięci, działającej niczym odtwarzacz i projektor obrazów<sup>2</sup>. Takie autotematyczne komentarze pojawiają się już w *Dzienniku okrętowym*, gdzie puentują sekwencję scenek z wyjazdów w różne miejsca Europy Środkowej:

Tak, z tego składa się moja Europa. Ze szczegółów, drobiazgów, z parosekundowych zdarzeń, przypominających filmowe etiudy, z migotliwych skrawków, które wirują w mojej głowie jak liście na wietrze, i przez tę zawieję epizodów prześwieca mapa i prześwieca pejzaż.

DO, s. 120

Zostały rozwinięte w *Jadąc do Babadag*, na przykład w rozdziale *Prom do Gałacza*:

To właśnie nie daje mi spać, to pragnienie, by w końcu się dowiedzieć, jaki jest los tych wszystkich obrazów, które przeszły przez moje źrenice i zostały w umyśle, co dzieje się z nimi, gdy mnie już tam nie ma, czy zabrałem je na zawsze, unieruchomiłem we własnej głowie, i będą już ze mną do końca, odporne na zmiany pór roku i pogody. [...]

Teraz wszystko wydaje się takie proste, zdarzenia dotyczą się, przechodzą wskroś siebie uwolnione od logiki następstwa, przykry-

---

<sup>2</sup> Na „filmowość” narracji Stasiuka zwróciła uwagę Marta Koszowy: „To, co dzieje się z obrazami w *Jadąc do Babadag*, można porównać nie tyle do zabiegu filmowania, co wyświetlania fragmentów filmów czy komentowania pokazu slajdów przez samego autora, przy czym pokaz ten zamienia się poprzez ruchy kamery i opis ruchu w narrację parafilmową”. Zob. M. Koszowy: *Jadąc do Abony...* „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 253.

wają przestrzeń i czas równą, półprzejrystą warstwą. Pamięć odtwarza je w tył, w przód albo równolegle, i nic im od tego nie ubywa. To jest jedyny sposób na to, by sens nie podciął nam nóg i nie wytrącił z ręki tego, co chcemy schwytać. Gdzie skończyła się Mołdawia, gdzie zaczął Siedmiogród? Zapewne gdzieś na drodze numer 120, gdzie koło miejscowości Tasca zaczęła się ta wolna przemiana.

JB, s. 171–172

Tą samą metaforą medialną posłużył się pisarz w kolejnej książce — *Fado*. Znajdujemy tu autorefleksję tyleż ujawniającą tajniki warsztatu pisarskiego, co odsłaniającą ruch myśli, krzyżowanie się pracy pamięci i wyobraźni, jakie dokonuje się w umyśle jeszcze długo po faktycznie odbytej podróży:

No więc to całe przypominanie, to siedzenie na tyłku w półmroku i nieustanny odjazd wstecz, to gapienie się w tylną szybę pamięci, ta liryka utraty, to słowiańskie *on the road*, które teraz wystukuję na maszynie — trzecia piętnaście w nocy — wcale nie po to, żeby zapamiętać, ale po to, by sobie wciąż wszystko od nowa przypominać, zaczynać od nowa, dopóki myśl i złudzenie ostatecznie nie przykryją rzeczywistości, nie zmyją, nie wytrą tych wszystkich nazw i krajobrazów tych zdarzeń, bez których można by się obejść, i tych przygód, które równie dobrze mogłyby się przydarzyć komu innemu...

F, s. 9

Teorie medioznawcze pozwalają przyjąć tezę, że opis sposobu odbywania podróży koleją i samochodem służy też innemu celowi, a mianowicie umieszcza bohatera-narratora, a właściwiej należałoby określić: podmiot poznający, w określonej relacji do rzeczywistości. Oba te środki komunikacji, choć każdy w nieco inny sposób, ustanawiają warunki percepcyjne dla poruszającego się nimi pasażera, modelują również obraz rzeczywistości, jaki ukazuje się podróżującemu w oknie pojazdu, które staje się medium wchodzącym pomiędzy jego świadomość a postrzegany świat.

## 2

Szczególnego znaczenia, dzięki umieszczeniu na początku tomu *Jadąc do Babadag*, nabiera zajmująca niemal cały pierwszy rozdział sekwencja przedstawiająca kilkudniowe, trwające nieprzerwanie, odbywane w różnym czasie podróże autostopem po Polsce, zebrane jednak w jedno syntetyczne ujęcie:

Któregoś lata jechałem siedemdziesiąt dwie godziny bez przerwy. Rozmawiałem z kierowcami ciężarówek. Ich słowa brzmiały w kabinach jak gigantyczne powolne monologi, spływające gdzieś z przestworzy — tak działało zmęczenie i bezsenność. Pejzaż za szybą to się przybliżał, to oddalał, by na koniec zastygnać, znieruchomieć, jakby czas nareszcie dał za wygraną. Świt gdzieś w Pucku na poboczu drogi i rozciągnięte wąskie chmury nad zatoką, spod których wysłizgiwało się jasne ostrze wstającego dnia i zimny zapach morza poprzetykany skrzekiem mew. Bardzo możliwe, że dotarłem wtedy na sam brzeg, bardzo możliwe, że po paru godzinach snu gdzieś obok drogi nadjechała furgonetka i facet powiedział, że jedzie przez cały kraj, na południe, i to było stokroć bardziej pociągające niż nuda przyptywów i odpływów, więc wskoczyłem na pakę i zawinięty w koc drzemałem pod łopoczącą plandeką, a w półśnie nawiedzały mnie minione pejzaże pomieszane z fantasmagoriami, jakbym oglądał rzeczy, które widzi ktoś obcy. Warszawa umknęła niczym obce miasto, a ja nie poczułem żadnego drgnienia w sercu. W zębach zgrzytał kurz, unoszący się z desek podłogi. Przemierzałem kraj, tak jak przemierza się nieznany ląd. Terra incognita między Radomiem i Sandomierzem. Niebo, drzewa, domy, ziemia — to wszystko mogło znajdować się gdziekolwiek indziej. Poruszałem się w przestrzeni, która nie miała żadnej historii, żadnych dziejów, żadnych wartych wspomnień dokonań. [...]

No więc to w ogóle nie była Polska, ten ciąg obrazów, to nie był żaden kraj, to był pretekst. [...] Tak, to nie była Polska, to była pierwotna samotność. To mogło być Timbaktu albo Cape Cod. [...] Każde miejsce było dobre, ponieważ mogłem je opuścić bez żalu. Nie musiało nawet w ogóle się nazywać. Nieustanny wydatek, nieustanna strata, rozrzutność, jakiej świat nie widział, karnawał, roz-

kurz, trwonienie i ani śladu akumulacji. Rano Wybrzeże, wieczorem lasy nad Sanem, faceci nad kuflami jak zjawy w wiejskiej knajpie, jak fantomy zastygłe na mój widok w ćwierć gestu. Tak ich pamiętam, ale równie dobrze mogło się to wydarzyć koło Legnicy albo czterdzieści kilometrów na północny wschód od Siedlec rok wcześniej albo później w jakiejś wsi.

JB, s. 9–12

„Ciąg obrazów” — tak określa percepcyjne wrażenia z młodzieńczych eskapad narrator, znalazłszy wizualną analogię do temporalnego aspektu długiej, nieprzerwanej podróży i do przestrzennego wymiaru pokonywanej drogi. „Ciąg” sugerowałby również pewien porządek, jakiś układ następujących po sobie elementów, ale właśnie to ujęcie jest burzone wprowadzoną do narracji zmiennością stanów i doznań percepcyjnych (rozmowa, zmęczenie, drzemka, obserwacja lub bezwiedne spojrzenie na mijany krajobraz), różnorodnością i przypadkowością przywoływanych nazw topograficznych, zakłóceniami perspektyw czasowych i odległości („Rano Wybrzeże, wieczorem lasy nad Sanem”; „koło Legnicy albo czterdzieści kilometrów na północny wschód od Siedlec rok wcześniej albo później w jakiejś wsi”). Wszystkie te składowe tworzą płynną kompozycję oddającą niezaplanowany, niecelowy charakter podróży i — będący jej pochodną — kinetyczny model poznawania i przedstawiania rzeczywistości. W omawianym przykładzie model ten jest osadzony na strukturalnym podobieństwie do swobodnego następstwa filmowych sekwencji (rozmowa w kabinie ciężarówki, falujący widok za oknem, obraz świtu w plenerze, powrót, majaki w półśnie) oraz do filmowej techniki zmiany ujęć i płynnego montażu obrazu: „Pejzaż za szybą to się przybliżał, to oddalał, by na koniec zastygnąć, znieruchomieć, jakby czas nareszcie dał za wygraną”. Filmową konstrukcję wspierają także obrazowe i leksykalne nawiązania oniryczne: półsen, przypiływy i odpływy, fantasmagorie, zjawy i fantomy. Cały fragment objęty jest modalnością możliwościową, wprowadzaną powtórzeniami fraz „bardzo możliwe”, „mogło być”, „równie dobrze mogło się wydarzyć”, a także częstotliwością użycia spójnika „albo” podkreślającego dowolną wymiennność składowych opowieści.

W tym otwierającym książkę rozdziale zapisany został — w wyrazisty sposób — model poznawczy oparty na widzialności, którą rządzi mobilność podmiotu, używającego, można tu powtórzyć frazę Paula Virilia, maszyny prędkości, regulującej jego władzę percepcyjną. Badacz w pracy poświęconej estetyce, opartej na wykorzystaniu wynalazków stymulujących prędkość, rozważa bezpośredni wpływ doświadczenia kinowego na percepcyjną dyspozycję osób podróżujących nowoczesnymi środkami transportu, zauważając przyswajaną, nabywaną w miarę wzrostu cywilizacyjnego przystawalność (*congruence*) oka ludzkiego i ruchomej maszyny<sup>3</sup>. Upatruje w tej własności poznawczej funkcji zmieniającej całość ludzkiego postrzegania i odnajdywania się w świecie. Sprzyjały temu eksperymenty filmowe z mobilną kamerą, umieszczoną na skrzydłach samolotu czy platformach samochodowych, zapoczątkowane w latach 20. dwudziestego wieku, współcześnie należące do standardów techniki filmowania. Nawyk podążania wzrokiem przez widza kinowego za efektem ruchu, jaki uzyskiwany jest w filmie wyświetlanym na ekranie, czyli dostosowanie widzenia człowieka do „widzenia” ruchomej kamery, został przeniesiony — twierdzi — na ogląd rzeczywistości postrzeganej w warunkach wzmożonej komunikacji<sup>4</sup>. Dawny widz (*voyer*) stał się wojażerem (*voyager*), jednak ta gra słów, którą wykorzystuje Virilio, ma na celu nie tylko porównanie popularności kina i — spowodowanej postępującym rozwojem przemysłu motoryzacyjnego — dostępności indywidualnych środków transportu. Ma też wydobyć podobieństwo doznań estetycznych i wrażeń percepcyjnych, jakie widz odczuwa w czasie spektaklu filmowego i spektaklu komunikacyjnego. Uwagi teoretyka wychodzą poza podstawowe konstatacje o analogii percepcji efektów kinetycznych, podnoszą bowiem także inne „filmowe” aspekty nowoczesnej podróży, oparte przede wszystkim na kategorii prędkości: to szybkość dotarcia do celu, porównywalna do niemal natychmiastowego wejścia widza w świat przedstawiony dzieła

---

<sup>3</sup> P. VIRILIO: *Esthétique de la disparition*. Paris 1980. Korzystam z angielskiego przekładu: *The Aesthetics of Disappearance*. Transl. by P. BEITCHMAN. New York 1991, s. 57—59.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 60: „Speed treats vision like its basic element; with acceleration, the travel is like filming, not so much producing images as new mnemonic traces, unlikely, supernatural”.

filmowego, szybkość zmian planów przestrzennych w filmie i podróży, w końcu wspólne doznanie widza i wojażera, jakim jest przebywanie podczas i filmowego, i podróżnego seansu poza fizycznie mierzo- nym czasem, a zatem swoista utrata poczucia czasowości. Virilio mówi, odwołując się do literackiego przykładu, o nadprogramowym czasie, jaki uzyskał po okrążeniu świata Phileas Fogg, oraz o podróżowaniu jako przebywaniu na wakacjach, kiedy nie myślimy o jutrze. Maszyny prędkości ustanowiły zatem nową jakość podróżowania, podczas którego następuje powiązanie tego, co realne, z iluzją. Złudzenie loko- mocyjne, zauważa badacz, prowadzi jednak do swoistego przewrotu percepcyjnego; już nie świat jawi się podróżującemu jako widowisko, lecz *voyer-voyager* — zanurzony w rzeczywistość-nierzeczywistość albo znużony i oślepiały monotonnym widokiem, którego podstawowym wyznacznikiem jest wektor prędkości — tworzy indywidualny spek- takl, rozpoczyna projekcję własnych fantazji na ekran szyby pędzącego pojazdu<sup>5</sup>.

Viriliowska koncepcja estetyczna, obejmująca niekiedy niebudzące jakichkolwiek wątpliwości, a niekiedy mocno zaskakujące zestawienia przykładów z rozmaitych dziedzin nauki, ale i z codziennej praktyki, masowej aktywności oraz indywidualnych przedsięwzięć, wyobraźni twórczej, historii cywilizacji, pozwala umieścić w szerokim antro- pologicznym kontekście — wydawałoby się trywialny — zabieg, jaki zastosował Stasiuk. Kategorie wizualne (głównie filmowe), obecne w jego narracjach podróżnych, okazują się narzędziem tyleż oczywi- stym, łatwym do rozpoznania (albowiem podzielanym w osobistym doświadczeniu) przez współczesnego czytelnika, a zatem tworzącym przystępny odbiorcy model epistemiczny, co — zbudowanym na tej oczywistości — indywidualnym, a można zaryzykować stwierdzenie, że konsekwentnie we wszystkich książkach o podróżach prowadzonym projektem, obejmującym pełnię dyspozycji poznawczych i twórczych pisarza.

Rzeczywistość poznawana w ruchu — tak ustanawia Stasiuk na początku swojego tomu przedmiot doświadczenia. I do reprezentacji owego doświadczenia wybiera film jako najbardziej odpowiedni model

---

<sup>5</sup> Ibidem, s. 59–66.

widzialności. „Podróżowanie jest jak filmowanie” — powiada Virilio, a ta analogia w Stasiukowych narracjach podróży pozwala wyznaczyć kilka obszarów rozpoznania wiążących antropologię i literaturoznawstwo. Viriliowskie „szaleństwo” dromologicznych asocjacji może okazać się użyteczną inspiracją prowadzącą do wydobycia, a następnie opisanie figur kompozycyjnych i wątków tematycznych w zapisach Stasiuka. Przede wszystkim filmowy model widzialności nadaje podróży zapisom całościowy porządek, staje się zasadą kompozycyjną wszystkich książek. Zespala zatem *Dziennik okrętowy*, *Jadąc do Babadag*, *Fado* i *Dziennik pisany później*, czyniąc z narracji nieciągłej, zmieniającej rytm, mieszającej porządku czasowe i przestrzenne oraz ontologiczne (wyobrażenie, fikcję literacką, realne doświadczenie) znak rozpoznawczy pisarza.

W trakcie lektury dalszych części uruchamia się funkcja otwierającej *Jadąc do Babadag* sekwencji jako modelu ustanawiającego kompozycję całości. Podróż — jedna, konkretna i wszystkie inne, podobnie do tej pierwszej, trzydniowej autostopowej wyprawy przez Polskę — jednakowo w bliskiej i dalekiej perspektywie czasowej zlewa się w ciąg obrazów, które pisarz poddaje słownemu zapisowi. Narracje podróżne Stasiuka są bowiem organizowane przede wszystkim przez pewne rdzenie obrazowe: opisy miejsc, osób, sytuacji (także sytuacji samego odbywania podróży), łączone logiką asocjacji autora.

### 3

Przykładem pisarskiego *modus operandi*, polegającego na obnażaniu procesów konstruowania opowieści z elementów fikcji i niefikcji, jest fragment z drugiego rozdziału *Jadąc do Babadag*, zatytułowanego *Słowacka dwusetka*. Znajdujemy tu swego rodzaju podsumowanie jednego z (a być może, co sugerują pozostałe segmenty rozdziału, wielu) wyjazdów do Rumunii:

Teraz widzę, jak niewiele zapamiętałem, i właściwie wszystko, co się stało, mogło się wydarzyć gdzie indziej. Podróż z kraju króla

Ubu do kraju wampira Drakuli nie może zawierać wspomnień, w które potem można wierzyć, tak jak się wierzy na przykład w Paryż, Stonehenge czy plac Świętego Marka. W końcu Sygiet Marmaroski najbardziej ze wszystkiego przypominał sen. Przejęchaliliśmy wskroś niego szybko, bez zatrzymywania, i nic nie potrafiliśmy powiedzieć o jego kształcie ponad to, że wyglądał jak wy rafinowana fikcja. W każdym razie skończył się bardzo prędko, na horyzoncie znów podniosły się zielone góry, a ja natychmiast poczułem żal i tęsknotę. Dokładnie tak jak po przebudzeniu, gdy dotyka nas pragnienie powrotu do onirycznej konfabulacji, która pozbawia nas wolnej woli, dając w zamian absolutną wolność niespodziewanego. Tak dzieje się w miejscach, których rzadko dotyka wzrok obcego, oko przybysza.

JB, s. 18–19

Stasiuk włącza w narrację odwołania literackie, które są punktem wyjścia planu zapisu, a zatem planu tekstowego. To sygnał rozpoznawania świata opartego na lekturach utworów literackich, to wskazanie literackich kontekstów kształtujących geograficzną „wiedzę” autora, a w założeniu także „wiedzę” czytelnika. Istotne jest, że przywołanie literackich lokalizacji, które mają charakteryzować Stasiukową topografię podróży, tworzy wyraźną ramę przedstawianego świata, stanowi semiotyczny i semantyczny sygnał przejścia<sup>6</sup> do porządku fikcyjnego. Tę semiotyczną ramę wzmacnia utworzona opozycja między statusem, jaki w powszechnym przekonaniu mają — biegunowo zestawione przez Stasiuka — miejsca będące kulturowymi ikonami współczesnej turystyki<sup>7</sup>, oraz niewielkie miasto na granicy ukraińsko-rumuńskiej. Wyrażenie ironiczna uwaga narratora skupiona jest na prezentacji Sygieta

---

<sup>6</sup> Semiotyzującą funkcję ramy w przedstawieniach rozważał między innymi Borys USPIENSKI: *Ramy dzieła sztuki*. W: IDEM: *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*. Przeł. P. Fast. Katowice 1997, s. 203–212. Więcej na ten temat pisałam w rozdziale *Filmowe i oniryczne modele widzialności*. Tam też pozostała literatura przedmiotu.

<sup>7</sup> Ikoniczne skutki praktyk przestrzeni, jakimi są szlaki pielgrzymkowe i turystyczne, omawiała, powołując się na teorie Henriego Lefebvra, Karina BANASZKIEWICZ: *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni. Media — narracja — człowiek*. Warszawa 2011, s. 205–207.



Marmaroskiego jako miejsca geograficznie równie realnego co Paryż, Stonehenge czy plac Świętego Marka, lecz w świadomości przeciętnego Europejczyka równie fikcyjnego, jak fikcyjna i umowna jest „Polska, czyli nigdzie” z farsy Alfreda Jarry’ego<sup>8</sup> czy też Transylwania z literackich i filmowych opowieści o hrabim Drakuli. W omawianym fragmencie daje się zauważyć przejście w posługiwaniu się kodami semiotycznymi; Stasiuk najpierw wprowadza trop lekturowy, a następnie trop filmowy, którego sygnałem jest przywołanie „kraju wampira Drakuli”. We współczesnym czytelnicznym odbiorze to określenie budzi skojarzenia nie tyle z książkowym oryginałem<sup>9</sup> (powieść irlandzkiego pisarza Brama Stokera pt. *Dracula* została wydana w 1897 roku<sup>10</sup>), ile, jak można przypuszczać, z filmowymi produkcjami. Niektóre z nich

---

<sup>8</sup> Sztuka, uważana za antycypację teatru absurdu, obrosła legendą: jej pierwsze i jedno zaledwie wystawienie w 1996 roku w paryskim teatrze L’Oeuvre wywołało skandal (między innymi z powodu słynnej początkowej kwestii, będącej prowokującym neologizmem: *Merdre!* (Grrówno!)). O okolicznościach tego przedstawienia oraz o polskich uprzedzeniach pisał we wstępie z 1936 roku do polskiego wydania tłumacz Tadeusz Żeleński-Boy: „*Ubu Król* był zawsze raczej mitem literatury niż jej żywą częścią”. Aluzją do określenia przez Jarry’ego miejsca akcji „Rzecz dzieje się w Polsce, to znaczy nigdzie”, posłużył się Jerzy JARZĘBSKI, nadając przewrotny tytuł swojej książki *W Polsce, czyli wszędzie* (Warszawa 1992). Pewien rozgłos oryginałowi przywróciła adaptacja filmowa z roku 1993 w reżyserii Piotra Szulkina.

<sup>9</sup> Trudno właściwie mówić o powieściowym oryginale, albowiem Bram Stoker, kreując swojego bohatera, posłużył się przekazami na temat postaci historycznej, wołoskiego władcy Włada, zwanego Draculą lub Palownikiem, żyjącego w latach 1431–1476, słynącego z niezwykle wojowniczej brawury i okrucieństwa wobec pokonanych wrogów (tysiącom ofiar wbijanych na pal zawdzięcza swój drugi przydomek). Zob. E. PETOIA: *Dracula Palownik* oraz *Dracula, wampir Stokera*. W: IDEM: *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Tłum. A. PERS. Kraków 2004, s. 330–360.

<sup>10</sup> Polski przekład dokonany przez A. Bogdańskiego pod tytułem *Gość Drakuli* ukazał się w antologii *Nie czytać o zmierzchu!* (Warszawa 1983), kolejny przekład, autorstwa D. Ściepury, wydano pod tytułem *Drakula* razem z *Wampirem* Johna Williama Polidoriego (Jelenia Góra 1990), pierwsze osobne wydanie powieści w tłumaczeniu G. Kuli pochodzi z 1991 roku (Warszawa). Te późne polskie publikacje utworu Stokera świadczą tyleż o momencie zainteresowania polskiego czytelnika książkowym fenomenem, ile o przemianach na rynku wydawniczym po ustrojowym i gospodarczym przełomie roku 1989.

to znakomite adaptacje książki<sup>11</sup>, tak jak *Dracula* z 1992 roku (angielski tytuł *Bram Stoker's Dracula* odwołuje się bezpośrednio do literackiego źródła) w reżyserii Francisa Forda Coppoli, szeroko znana polskiemu odbiorcy ze względu na światowy sukces kompozytora ścieżki muzycznej Wojciecha Kilara. Nie bez znaczenia pozostaje — można założyć, że celowo wykorzystany przez Stasiuka — marketingowy kontekst reklamowanych w przewodnikach turystycznych wyjazdów do Transylwanii, opisywanej jako kraina legendarnego wampira Drakuli. Tak — ironicznie prezentowana przez pisarza — Transylwania odpowiada zjawisku współczesnych praktyk turystycznych, opartych na zwiedzaniu miejsc znanych z lektur czy filmów, które opanowały popkulturową wyobraźnię<sup>12</sup>.

Efektom wpisanych w omawiany fragment mechanizmów percepcyjnych i wyobrazeniowych jest oscylacja między porządkiem realnym (geograficznym, topograficznym) i porządkiem fikcyjnym (literatura, film, sen), w jaki autor wprowadził Sygiet Marmaroski. Dopełnieniem tego zbiegu jest następujący bezpośrednio po przywołanym fragmencie segment, który można uznać za powtórzenie drugiego stopnia, kopię kopii, literacki symulakr, albowiem stanowi parafrazę powieści współczesnego węgierskiego pisarza Ádáma Bodora, przedstawiającej fikcyjne miejsce, tytułowy *Okręg Sinistra*. Oto początek dość długiej sekwencji, włączonej do podstawowej narracji Stasiuka:

Wjeżdżaliśmy do okręgu Sinistra. Wszystko tutaj należało do strzelców górskich, do pułkownika Puiu Borcana, a potem, gdy umarł, do Izoldy Mavrodin-Mahmudii, również w randze pułkownika, zwanej zdrobniale Coką. Z przełęczy Baba Rotunda roztaczał się widok na Popa Ivana, w dole pęły wąskotorowe, opalane drewnem lokomo-

---

<sup>11</sup> Jedną z pierwszych, uznawaną skądinąd za najwybitniejszą, ekranizację powieści Stokera w reżyserii mistrza szczytowych osiągnięć ekspresjonizmu w kinie Friedricha Wilhelma Murnaua, zatytułowana *Nosferatu — symfonia grozy*, pochodzi z 1922 roku, do niej (oraz do powieściowego oryginału) nawiązuje *Nosferatu wampir* w reżyserii Wernera Herzoga z roku 1979.

<sup>12</sup> Zob. na ten temat: D. MACCANNEL: *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*. Przeł. E. KLEKOT, A. WIECZORKIEWICZ. Warszawa 2005; J. URRY: *Spojrzenie turysty*. Przeł. A. SZULŻYCKA. Warszawa 2007; A. WIECZORKIEWICZ: *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*. Kraków 2008.

tywy. Mieszkańcy Sinistry nosili na piersiach wojskowe nieśmiertelniki. Każdy przybysz, który tu zostawał na dłużej, dostawał nowe imię. Coca od czasu do czasu urzędowała pod Popem Ivanem zasadzki na Mustafę Mukkermana, który woził swoją ciężarówką baraninę gdzieś z ukraińskiej strony aż do Tesalonik albo na nawet na Rodos, ale prócz baraniny zdarzało mu się przewozić w chłodni ciepło ubranych ludzi. Towarzysze z Polski informowali Cokę o zamiarach Mukkermana — trzystukilogramowego pół-Turka, pół-Niemca.

JB, s. 19

Fikcyjny świat<sup>13</sup> powieści Bodora, pisarza, który znaczną i najbardziej dramatyczną część życia spędził w komunistycznej Rumunii<sup>14</sup>, posłużył do konstruowania opowieści o rumuńskich miejscach, ludziach i związanych z nimi wydarzeniach na tych samych prawach co zapamiętane z podróży fakty. Stasiuk, wydawca polskiego tłumaczenia utworu<sup>15</sup>, poprowadził z czytelnikiem grę w prawdę i zmyślenie (cudze, nie własne); grę najpierw maskującą fikcyjność przedstawienia przez połączenie opisu z autopsji i opisu lektury, a następnie w autokomentarzu dezawuuując ten zabieg:

To wszystko miało się odbyć za Sygietem Marmaroskim i pewnie się odbywało. Lecz dowiedziałem się o tym dwa lata później z *Okręgu Sinistra* Ádáma Bodora i prześladowe mnie do tej pory. Prześladowe i przesłania płaską przestrzeń mapy. Znów widzialne blaknie wobec

<sup>13</sup> Recenzenci podkreślają wyraźnie zaznaczoną umowność świata przedstawionego, a jednocześnie wskazują jego realne umocowanie topograficzne: „gdzieś w Karpatach”, „w Transylwanii (Siedmiogrodzie)”, „pogranicze Węgier, Ukrainy i Rumunii”. Zob. D.J. ĆIRLIĆ: *Las strachu*. „Gazeta Wyborcza” z 5 lutego 2002; P. PIETRZAK: *Granice światów, granice wolności*. „Nowe Książki” 2001, nr 12, s. 36; M. FRĄTCZAK: *Czas stracony w Transylwanii*. „Czas Kultury” 2002, nr 3, s. 119–120.

<sup>14</sup> Zob. Á. BODOR: *Przekleństwo strefy pokonanych*. Rozmowę przeprowadził Andrzej STASIUK i Monika SZNAJDERMAN. „Rzeczpospolita” z 1 sierpnia 2001, s. E8.

<sup>15</sup> Á. BODOR: *Okręg Sinistra. Rozdziały pewnej powieści*. Przeł. M. KOMOROWSKA. Wołowiec 2001. Stasiuk na 4. stronie okładki, rekomendując powieść, przyznał, że oprócz oryginalności pisarskiej — w osobie Bodora pociąga go rumuński fragment biografii: „mieszkał w Transylwanii, studiował teologię, siedział w więzieniu jako więzień polityczny. W mojej prywatnej klasyfikacji zajęć »okołopisarskich« teologia i więzienie zawsze stały bardzo wysoko. No i jeszcze ta Transylwania...”.

opowiedzianego. Blaknie, lecz nie znika zupełnie. Traci tylko wyrazistość, ubywa mu nieznośnej oczywistości. To jest specjalność krajów pomocniczych, narodów drugiego rzutu i ludów rezerwowych. To jest ta migotliwość, ta podwojona, potrojona fikcja, krzywe zwierciadło, magiczna latarnia, fatamorgana, fantastyka i fantasmagoria, która wślizguje się litościwie między to, jak jest i jak być powinno.  
JB, s. 20

Pisarz powtórzył ten chwyt na początku *Fado*, wprowadzając manifestacyjnie autocytat o podróży przez Okręg Sinistra, choć w tym drugim przypadku fikcyjność opowieści została zasygnalizowana nie w kończącej — jak zostało to ujęte w *Jadąc do Babadag* — lecz w poprzedzającej go metatekstowej uwadze:

Jest noc, pada deszcz i przypominam sobie to wszystko nie wiadomo który już raz. Po raz kolejny czytałem *Okręg Sinistra* Ádáma Bodora. Bodor i jego mityczna Sinistra nakładają się przezroczyście na realny Maramuresz i Bukowinę, a do jednego i drugiego przylega przeświatająca i żywa materia moich myśli, moich miłości, mojego strachu.  
F, s. 14–15

## 4

I w jednym, i w drugim przykładzie odnajdujemy także tropy (leksykalne i semantyczne ślady<sup>16</sup>) matryc wizualnych, które organizują oba autotematyczne zapisy według reguł kodu fotograficzno-filmowego.

---

<sup>16</sup> Istotna jest tu kategoria tropu w znaczeniach i rolach, jakie wydobyl Ryszard Nycz, czyli etymologicznie odsyłającego do śladu, odcisku, znaku, świadectwa istnienia czegoś innego, oraz jego językowa, retoryczna funkcja nadawania znaczeń lub ich przekształcania. Zob. R. Nycz: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: IDEM: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002, s. 88; IDEM: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 10–11.

Obecność tych matryc sugerowana jest już w warstwie językowej, kiedy mowa o „przezroczystym nakładaniu się” czy „prześwitującym przyleganiu” różnorodnych elementów, o „prześnianiu” i „blaknięciu widzialnego wobec opowiedzianego”, „traceniu wyrazistości”, „migotliwości”, w końcu o „podwojonej, potrojonej fikcji”, „fatamorganie i fantasmagorii” i — umieszczonych w konkluzji — urządzeń jednoznacznie odsyłających do optycznego instrumentarium: „krzywego zwierciadła”, „latarni magicznej”. Wypowiedź poprowadzona jest w taki sposób, aby w tok dyskursywny włączyć warstwę obrazowania eksponującą czytelnikowi *modus* przedstawiania, który odwołuje się do konwencji charakterystycznych dla tradycyjnej fotografii i filmu. Rozpoznać tu możemy efekty naświetlania błony, ustawiania (bądź rozmywania) ostrości obrazu, wykorzystywania przesłon, a także osiągania złudzeń optycznych. Eksponowane w zapisie wrażenia nawarstwiania i przenikania się obrazów, ich rozmazywania się, łączenia w nowe konfiguracje i osłabiania ich realności naprowadzają na stosowaną w sztuce fotograficznej i filmowej technikę *double exposure* oraz *multi exposure* (podwójnej albo wielokrotnej ekspozycji), czyli podwójnego lub wielokrotnego naświetlenia tej samej klatki filmu, aby w jednym przedstawieniu nałożyć na siebie przezroczystości i powiązać w całość różne obrazy<sup>17</sup>. Wielokrotna ekspozycja (bądź różniące się nieco techniką wykonania, ale bardziej odpowiadające współczesnym praktykom cyfrowej obróbki obrazów zdjęcia nakładane), choć nienazwana przez Stasiuka wprost, jest jednak — co starałam się pokazać — tropicznie obecna w tekście (w języku i w wynikającym z niego zespole odniesień semantycznych). „Znaczy” zapis, „odciska się” w nim (co zyskuje szczególną wyrazistość w zestawieniu omawianych fragmentów) i jako technika tworzenia określonego typu przedstawień, i jako model samego przedstawienia.

*Multi exposure* rozciąga się także na całość narracji podróży pisa-rza, stanowiąc kompozycyjny model tekstu. Wielokrotnej ekspozycji

---

<sup>17</sup> Historyczne ujęcie i przegląd zastosowań w dziele filmowym podwójnej/wielokrotnej ekspozycji oraz — uzyskiwanych inną metodą — zdjęć nakładanych proponuje J. PŁĄŻEWSKI: *Zdjęcia nakładane*. W: IDEM: *Język filmu*. Warszawa 2008. Wykorzystanie obu technik w fotografii artystycznej i eksperymentatorskiej opisuje (również w ujęciu historycznym) U. CZARTORYSKA: *Lustro rzeczywistości czy uległe tworzywo*. W: EADEM: *Przygody plastyczne fotografii*. Gdańsk 2002.

odpowiadają zabiegi mnożenia, nawarstwiania, przyrastania różnorodnych przedstawień i znaczeń. Tak jak w cytowanych wcześniej fragmentach, pisarz wykorzystuje do tego celu „materiał” z konkretnych wyjazdów oraz „materiał” dodany, pochodzący z innych źródeł, ujawnianych przed czytelnikiem w autotematycznych uwagach. Na przykład:

Lubię jeździć do krajów, o których wie się tak niewiele. Potem wracam i wynajduję jakieś książki, wypytuję ludzi, zgarniam na kupkę okruchy informacji i sprawdzam, gdzie naprawdę byłem. Guzik z tego wychodzi, bo wszystko staje się jeszcze bardziej obce i przypomina sen śniony wewnątrz snu. Muszę zaglądać do paszportu, żeby się upewnić, że obce kraje w ogóle istnieją.

JB, s. 214

Tworzywem narracji są — oprócz książek — także: paszport ze stemplami granicznymi, mapy, cudze i własne fotografie, nagromadzone pamiętki: banknoty i bilon zbierany do puszki po butelce wódki, bilety komunikacyjne i rachunki przechowywane w pudełku po butach. Autokomentarze zawierają określony ikoniczny trop, wyraźnie odsłaniający matrycę obrazową, która kształtowała postrzeganie świata i służyła do budowania jego wizji. Spójrzmy na wybrane fragmenty:

Przesypuję bilon i tasuję banknoty i to jest tak, jakbym dotykał jakiejś hiperbrajlowskiej odmiany fotografii, ponieważ pod palcami czuję fragmenty zdarzeń, a w nozdrzach zapachy. [...] przez wyświechtaną tysiąclejówkę z Eminescu zawsze będzie przeświecał Siedmiogród i małe ciemne sklepiki w Biernat, w Roandola, w Copșa Mare albo Florești.

JB, s. 232—233

Trzymam te wszystkie zdarzenia w tekturowym pudełku po butach. Czasami wyciągam jedno albo drugie, tak jak papuga wyciąga los na loterii: Valabil-2 Calatorii — wąski pasek papieru w kolorach zielonym, czerwonym i pomarańczowym — bilet tramwajowy dwukrotnego kasowania z Sybina do Rășinari. Tramwaj kursuje z miasta do wsi i z powrotem. Na moich najdokładniejszych mapach nie widać, że jest tam jakaś linia tramwajowa, ale

jechałem nią przynajmniej dwa razy, a wzdłuż niej ze cztery. Od tego świstka można by zacząć kilka niezłych opowieści: o sybirskiej bezsenności Emila Ciorana, o paltiniskim szaleństwie Constantina Noiski, który chciał założyć hodowlę rumuńskich geniuszy, albo o Lucjanie Błaga, który w letnie miesiące w Gura Rîului próbował ułożyć ontologię miorytyczną... Wszyscy trzej musieli jeździć tym tramwajem pamiętającym austriacko-węgierskie czasy. Tak właśnie działa pudełko po butach i mój umysł jak papuga wyciągający losy na loterii. Tak działa blaszana puszką po wódce absolut, laterna magica zbiegów okoliczności, przypadków i przygód składających się w opowieść, która toczy się we wszystkie strony i nie może potoczyć się inaczej, ponieważ dotyczy pamięci i przestrzeni, a one przecież zaczynają się w dowolnym momencie i nigdy się nie kończą.

JB, s. 236

No więc wróciłem do Korczy i godzinami gapiłem się z okna hotelu na plac, tak jak gapi się pozostawiony samemu sobie aparat fotograficzny. [...] Wszędzie to samo. Nastawianie ostrości tak, by przebiła powłokę powietrza, przecięła skórę przestrzeni. Wystarczy okno w nowym miejscu. [...] patrzyłem na to godzinami i wyobrażałem sobie całą resztę. Teraz robię to samo. Wyjmuję zdjęcia z plastikowej skrzynki, bilon z metalowej puszką po wódce absolut, bilety, mandaty i hotelowe rachunki z tekturowego pudełka, banknoty z szuflady, nigdy nic więcej, tylko tysiącrotnie powielona codzienność.

JB, s. 290

Na bazowy materiał, który można określić jako warstwę faktyczną, konkretną, obiektywną, zewnętrzną, nakładana jest warstwa subiektywnych wyobrażeń, emocji, fantazji, a zatem sfery wewnętrznych doświadczeń autora.

Działa tutaj reguła, którą łatwo daje się uchwycić w związku z opisanym przez Paula Virilia podróżnym wariantem podwójnej ekspozycji. Efektu *double exposure*, jak objaśnia teoretyk, doświadczają pasażerowie, kiedy, wpatrzeni w okno, zauważają w szybie podwójny obraz, złożony z zaokienego widoku oraz ich własnego odbicia razem z tym, co znajduje się wokół nich we wnętrzu pojazdu. Wskazując ten feno-

men, badacz potwierdza wprowadzoną w *Estetyce znikania* tezę o podobieństwie kina i podróży. *Double exposure* w obu przypadkach poddaje widza-wojażera swoim trikom, iluzyjnym sztuczkom<sup>18</sup>.

Opisane przez Virilia doświadczenie *double exposure*, wiążące jazdę, podmiot w podróży, ekran szyby oraz świat widziany przez okno, rozpoznajemy na przykład w końcowej części rozdziału *Mapa* z tomu *Fado*. Stasiuk potrafi uchwycić iluzję, jakim ulega podróżujący:

Za kilka dni spakuję się, wsiedę do auta i wyruszę do Belgradu. Pojadę przez Słowację, Węgry i Rumunię. Po drodze będę rozmyślał o mojej austro-węgierskiej mapie, będę ją sobie wyobrażał i żałował, że jest tak krucha i zniszczona, że każda podróż byłaby dla niej śmiertelna. Jednocześnie będę przypominał sobie wszystkie podróże, które tą samą trasą odbywałem w przeszłości. Ale na to wszystko będą się nakładały wspomnienia lektur o tych stronach, pamięć o pisarzach żyjących i zmarłych, literackie pejzaże i zdarzenia, które na równi z tymi realnymi, zza okna auta i pociągu, tworzyły najtrwalszą i niepowtarzalną rzeczywistość. No i oczywiście będę miał ze sobą całkiem współczesne mapy, które starzeją się niezwykle szybko, mapy na dobrą sprawę jednorazowe.

F, s. 38

Owo doświadczenie, możemy założyć, faktyczne, z pewnością doznawane wielokrotnie przez autora, tak jak przez wielu pasażerów spoglądających bezwiednie w okno pociągu lub samochodu, w literackim zapisie stanowi — wydawać by się mogło — zaledwie jeden z elementów składających się na sekwencję wielu okołopodróżnych czynności i doznań. Jednakże właściwie to ono stanowi ikoniczny kod modelujący wypowiedź, zarówno w planie kompozycji tego jednego fragmentu, jak i całości podróżnych narracji. Rozdział, z którego pochodzi wybrany fragment, jest realizacją wspomnianego Stasiukowego chwytu kompozycyjnego, opartego na powtórzeniach, uzupełnieniach, ponowieniach motywów, tematów, obrazów, sytuacji. Rozdział *Mapa* (podobnie jak *Słowiańskie on the road*) z *Fado* „nakłada się” na *Słowacką dwusetkę* z *Jadąc do Babadag*, tak samo jak prezentowana w nim mapa historyczna

<sup>18</sup> P. VIRILIO: *The Aesthetics of Disappearance...*, s. 57–58.



Austro-Węgier nakłada się na współczesną, słowacką, równie jak tamta dokładną, w skali 1 : 200<sup>19</sup>. W planie przedstawień umieszczone zostały: podróż (niejedna!), synteza porządków temporalnych, jazda samochodem i pociągiem, mapy, lektury, autorzy książek, okno jako ekran (to najbardziej charakterystyczny wyznacznik), który pokazuje mijane widoki i zarazem odbija refleksy świata wewnętrznego i czynności mentalnych autora. Znajdujemy tutaj (tak jak w przywoływanych wcześniej przykładach) leksykalny wyznacznik, który — znowu — tropicznie odsyła do techniki *multi exposure*: „będą się nakładały”. Czasownik ten scala wielość zebranych w jednym wypowiedzeniowym ujęciu planów (rozmyślanie, wyobrażenie, wspomnienie, postrzeżenie wzrokowe) służących przedstawieniu<sup>20</sup>.

Podwójna ekspozycja — tak jak ją charakteryzuje Virilio — ujawnia cechy figuralne, które okazują się istotne również dla Stasiukowego sposobu przedstawiania doświadczenia podróży. To łączenie w całość różnych porządków: obrazu za oknem i przestrzeni zajmowanej przez

---

<sup>19</sup> Zniszczona, przetarta na zgięciach słowacka „dwusetka” dla Arkadiusza Bağlajewskiego jest figurą Europy (peryferyjnej, zaniedbanej, biednej), którą upodobał sobie Stasiuk. Zob. A. BAĞLAJEWSKI: *Mapa, podróż, czas*. „Kresy” 2004, nr 4. O pretekstowym, lekturowym czytaniu i opisywaniu mapy przez pisarza zob. też: L. GIEMZA: *Motyw mapy w prozie współczesnej*. „Casus” Stasiuka i Mentzla. „Colloquia Litteraria” 2008, nr 1—2. O funkcji mapy jako doświadczenia przestrzeni zapośredniczonego przez kartografię oraz o mapach jako tekstach historiograficznych, wywołujących także doświadczenie historyczne (stare mapy stanowią obraz zmieniającej się rzeczywistości historycznej, politycznej, społecznej), w tekstach Stasiuka pisała E. KONOŃCZUK: *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

<sup>20</sup> Osobną, choć dopełniającą moje uwagi, kwestią jest sama kategoria mapy jako tekstu, stanowiąca przedmiot namysłu badań humanistycznych (zob. klasyczny już artykuł M.R. MAYENOWEJ: *Diagram, mapa, metafora*. „Teksty” 1973, nr 3, oraz nowsze ujęcia, które zebrała E. REWERS: *Od Hipolita Taine’a do Michela Serresa: milieu — mapa — tekst*. W: EADEM: *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*. Poznań 1996. Nawiązała do owych badań Dorota Kozicka, która zauważyła, że fascynację Stasiuka mapami można powiązać z ich przekazem: „zamiast hierarchii i selekcji wyrażają charakterystyczną dla zjawisk przestrzennych równoczesność i współobecność różnych porządków”. Zob. D. KOZICKA: *Podróże kształcą?...*, s. 432. Szerzej o samej mapie jako obrazie/narzędziu/dyspozytywie pozwalającym na scalenie obrazoświatów zróżnicowanych przestrzennie i ontologicznie pisała K. BANASZKIEWICZ: *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni...*, s. 235—237, 252—260.

podróżującego, składających się na układ zewnętrzny i wewnętrzny. Nie bez powodu *double exposure* była wykorzystywana już u zarania sztuki kinematograficznej jako konwencja wizualizująca ukryte myśli bohaterów, niesprecyzowane nastroje, wspomnienia, zamiary, marzenia<sup>21</sup>. Siłę przekazu stanowiło zbliżenie twarzy aktora lub aktorki, na którą nakładane były obrazy (najczęściej wykorzystujące dramaturgicznie przedstawiony krajobraz) mające ukazywać stany psychiki granych przez nich postaci<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Technika podwójnej/wielokrotnej ekspozycji lub zdjęć nakładanych była stosowana już w początkach kina. Jej wynalezienie przypisuje się pionierowi sztuki kinematografu Georgesowi Mélièsowi (wśród teoretyków filmu toczą się spory dotyczące właściwego określenia najbardziej chyba znanego triku tego reżysera, czyli przemiany omnibusa w karawan, mężczyzn w kobiety — czy to są zdjęcia nakładane czy montaż ukryty, którego efektem jest przenikanie się obrazów). Wykorzystywano ją do wzmocnienia dramaturgii życia wewnętrznego bohatera już we wczesnym kinie; między innymi w niemieckim ekspresjonizmie. Mistrzami sugestywnego eksponowania korespondencji przeżyć wewnętrznych i żywiołów przyrody byli twórcy kina skandynawskiego; reżyserzy Mauritz Stiller (*Skarb rodu Arne* z 1919 roku) i Victor Sjöström (*Wózek widmo* z 1919 roku) oraz ich operator Julius Jaenzon. Zdjęcia nakładane, obok innych nowatorskich technik (zmiękczenia, zaciemnienia, nieostrości, deformacje obrazu, zdjęcia przyspieszone i zwolnione), uczynili swoją formalną wizytówką, odpowiadającą manifestom teoretycznym o wizyjnych aspiracjach kina, reżyserzy z kręgu francuskiej szkoły impresjonistycznej. Historycy i teoretycy filmu jako mistrzowskie pod względem artystycznym i programowym przykłady przywołują filmy *Wierne serce* (z 1923 roku) w reżyserii Jeana Epsteina oraz *Uśmiechnięta Pani Beudet* (również z 1923 roku) wyreżyserowany przez Germaine Dulac według scenariusza Louisa Delluca; w obu wielokrotna ekspozycja służy wizualizacji subiektywnych nastrojów postaci, świata ich fantazji, majaków, widziadeł sennych. Stanowiła również podstawę eksperymentów filmowych — na przykład w dziełach Dżigi Wiertowa, należała do podstawowych środków filmowego wyrazu w kinie awangardowym. Zob. *Historia kina*. T. 1: *Kino nieme*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2010 — tutaj rozdział: T. LUBELSKI: Georges Méliès — od sztuk magicznych do kinematografu; T. KEYS: *Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej*; T. SZCZEPAŃSKI: *Skandynawia*; I. KOŁASIŃSKA-PASTERCZYK: *Francuska szkoła impresjonistyczna*; A. HELMAN: *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemym*; J. HUČKOWÁ: *Nieme kino dokumentalne. Dżiga Wiertow — eksperymentator*.

<sup>22</sup> Jerzy Płażewski odnotowuje, że głosy negatywnie oceniające nadmierną eksploatację tego zabiegu, prowadzącą do zbytnej dosłowności, przerysowania, przesadnej manieryczności, pojawiły się stosunkowo wcześniej; z polskich kryty-

Praktyka i dyskursy sztuki filmowej i fotograficznej pozwalają wyraźniej uwydatnić ikoniczny kod modelujący zapisy podróże Stasiuka. Tym, co autor w literackim zapisie przejmuję z kodu sztuki fotograficzno-filmowej i poddaje ponownemu rozpracowaniu we własnym kodzie, jest rozpoznawanie oraz badanie możliwości twórczego posługiwania się złożonymi modalnościami widzenia, zapamiętywania, przypominania i przedstawiania świata.

Technika podwójnej oraz wielokrotnej ekspozycji rozpoznana w tekstach Stasiuka okazuje się zabiegiem organizującym bardzo określony sposób przedstawiania podróży. Osadza w oswojonym przez użytkownika kultury wizualnej kontekście (wszyscy oglądamy filmy, wszyscy możemy wykonać zdjęcie dowolnym aparatem, każdy użytkownik programów komputerowych przeznaczonych do edycji grafiki może je potem cyfrowo opracować) tak dla pisarza charakterystyczne poddawanie tego samego elementu czy nawet całego segmentu narracji wielokrotnemu ujęciu, wykorzystującemu złączenie w jednym obrazie tego, co zewnętrzne (faktyczne), i tego, co stanowi wewnętrzną przestrzeń emocji, pracy pamięci, zmysłów i wyobraźni. W przywoływanych fragmentach zamieszczone przecież zostały autokomentarze o współtworzącej literacki obraz „żywej materii moich myśli, mojej miłości, mojego strachu”.

Ale w tych samych metatekstowych uwagach Stasiuk eksponuje również efekty, które owo „nakładanie na siebie” tak wielu różnych elementów ma przynieść, wyznacza podobieństwo do iluzyjnego działania „latarni magicznej”, zwraca uwagę na zwielokrotnienie złudzenia: „podwojoną fikcję”, „sen we śnie” — a zatem amplifikuje imaginacyjny i iluzyjny status zapamiętanego i zapisywanego w tekście przedstawienia. Nie inaczej odnosił się do wartości ekspresyjnych i przedstawieniowych, jakie odkrywał w rozmaitych eksperymentach związanych z naświetlaniem, kopiowaniem i projekcją, jeden z najbardziej oryginalnych teoretyków i praktyków fotograficznej i filmowej awangardy László Moholy-Nagy. W technice *double exposure* upatrywał własności,

---

ków uwagi o wulgarności, a czasami nawet o niezamierzonych efektach parodystycznych zdjęć nakładanych wygłaszał Karol Irzykowski. Zob. J. PŁAŻEWSKI: *Język filmu...*, s. 132.

dzięki którym można zyskać z jednej strony indywidualny, z drugiej — kreacyjny charakter dzieła:

Mechaniczny proces podwójnej ekspozycji lub podwójnego naświetlania odbitki fotograficznej jest przede wszystkim środkiem używanym do pobudzenia wyobraźni i koncentracji emocjonalnej. Nakładanie zdjęć może utrwalić marzenia senne lub też treści przypominające sen. Takie przenikanie się obrazów pokonuje przestrzeń i czas, łączy dziwne i rozmaite przedmioty w nowe całości<sup>23</sup>.

Z tematyzowanymi przez pisarza kwestiami reprezentacji doświadczenia podróży koresponduje zastosowana formuła narracji. Autor łączy w jeden opis kilka wyjazdów, tym samym motywem zespala obrazy z wielu miejsc, nakłada (miesza, chciałoby się powiedzieć) wydarzenia i sytuacje z różnych perspektyw czasowych. Na tej zasadzie zbudowanych jest większość dłuższych partii narracyjnych w książkach pisarza. Przykład tak konstruowanej narracji znajdziemy w rozdziale *Namiot rozbity w nowym miejscu* z tomu *Jadąc do Babadag*, scalającej w jednym opisie deszczowej, jesienno-zimowej aury różne wyjazdy i różne nazwy miejscowości — choć zabiegiem najlepiej oddającym *double* (a nawet) *multi exposure* wydaje się jednocześnie prowadzenie wątków toponimiczno-topograficznych i temporalnych, co w rezultacie sprawia wrażenie ich nakładania się na siebie, wzajemnego przenikania:

Jest połowa listopada [...]. Chcę pojechać na północny wschód, do Szabolcs-Szatmár, i pewnie w końcu zrobi się zima, a ja będę rozmyślał o przejściu w Hidasnémeti i o tym, jak prawie rok temu dzień przed sylwestrem przekraczaliśmy w deszczu granicę. [...] Deszcz w Mátészalka, deszcz w Nagyálló, deszcz w Nyírbátor. [...] W Cigánd albo w Dombrád po obu stronach drogi ciągnął się łańcuch kałuż, które wyglądały jak płaskie skrawki szarego nieba. Ale równie dobrze mogło to być w Gönc albo gdziekolwiek indziej, w Polsce, na Słowacji, na Ukrainie. Bardzo możliwe, że kałuże były jednak w Abaújszántó przy głównej drodze z niebieskim domem po lewej, kościołem po prawej, a kawałek dalej stał dom żółty z okien-

<sup>23</sup> L. MOHOLY-NAGY: *Vision in Motion*. Chicago 1947, s. 210. Cyt. za: U. CZARTORYSKA: *Lustro rzeczywistości...*, s. 96.

nymi wnękami i zieloną furtką w niskim murze. I rosło tam kilka wierzb. Ale to już chyba było podczas powrotu, w samego sylwestra. [...] Teraz natomiast blakaliśmy się w poszukiwaniu noclegu w płataninie dróg i nie chciało nam się zwalniać.

JB, s. 177–178

Wizjoner wczesnego kina, reżyser, scenarzysta, teoretyk, założyciel francuskiej szkoły impresjonistycznej Louis Delluc, szczególnie wysoko cenił artystyczne korzyści jednoczesnego przedstawienia układów temporalnych i modalnych, jakie oferuje technika zdjęć nakładanych:

Konfrontacja w (jednym) obrazie teraźniejszości i przeszłości, rzeczywistości i wspomnienia jest jedną z najbardziej pociągających możliwości sztuki fotogenicznej<sup>24</sup>.

Ale w narracji Stasiuka zauważalne są także inne efekty zastosowania tej techniki: potęgowanie ruchu oraz wrażenie repetycji, uzyskane w wyniku podobieństwa do filmowego operowania sekwencjami zagęszczonymi, mającymi skrótkowo przedstawić długie i mało urozmaicone dramatycznie przedziały czasowe<sup>25</sup>.

## 5

Stasiuk w swych narracjach podróży ujawnia dyspozycję korzystania z wypełniających współczesną kulturę wizualną klisz ikonicznych (jak na przykład *double exposure*), które wyznaczają pole widzialności i modelują charakterystyczne figury widzialności, ale również strukturyzują<sup>26</sup> sposób przedstawiania. Nie bez znaczenia dla odśło-

---

<sup>24</sup> J. PŁAŻEWSKI: *Zdjęcia nakładane...*, s. 132.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>26</sup> Korzystam tutaj z terminu przywołanego przez Adama Dziadka, a będącego propozycją Julii Kristevy „badania związków między obrazem a (o)pisaniem obrazu”. Zob. A. DZIADEK: *Wprowadzenie*. W: IDEM: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień*

nięcia pracy systemu, w jakim autor „obrabia” swój materiał, pozostają wprowadzone do utworu autokomentarze. Tematyzują one bowiem problem, który pisarz „wystawia” przed czytelnikiem i który na wzór Barthes’owskiego „efektu realności”<sup>27</sup> można nazwać „efektem iluzji”<sup>28</sup>, albowiem Stasiuk, wykorzystując skonwencjonalizowane w literaturze i w potocznym użyciu metafory typu „sen we śnie”, „podwojona” lub „potrójona fikcja”, zarazem konsekwentnie posługuje się kodami<sup>29</sup> odsyłającymi do sztuk wizualnych (i zawartych w nich manifestacji podobnej problematyki). Zabieg ten, przebiegający przede wszystkim w warstwie autorefleksyjnej tekstu, znosi zbanalizowane sensy, zamknięte w językowej konwencji, a odnawia zawarte w nich napięcie pomiędzy potęgowaniem wrażenia (efektu) iluzji a jej demaskacją. Wprowadzone do dyskursu wzorce, matryce ikoniczne ujawniają ponadto zasadę organizującą przedstawienie, uruchamiają w lekturze kompetencje korzystania z kodu filmowego, konstytuującego w równym stopniu co fotografia literacki zapis.

---

*interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, s. 20; IDEM: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010, s. 10–11.

<sup>27</sup> R. BARTHES: *L’Effet de Réel*. „Communication” 1968, nr 11, s. 84–89. (Polskie tłumaczenie: IDEM: *Efekt rzeczywistości*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 2012, nr 4). Teoretyk analizował znaki (przedmioty) w tekście, na przykład barometr wiszący nad pianinem w powieści Flauberta, których zadaniem nie jest nic innego, jak tylko poświadczanie własnej realności: wnoszą one do świata przedstawionego znaczenie, jakie nadało im w świecie rzeczywistym doświadczenie społeczne.

<sup>28</sup> W takim — wobec Barthes’owskiego efektu realności — kontekście używał terminu Krzysztof Stala, pisząc o przedstawianiu w prozie Schulza. Zob. K. STALA: *Świat obrazem podszty. O ikonizacji przedstawiania w prozie Schulza*. W: IDEM: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa 1995, s. 214–218.

<sup>29</sup> W wydany w 1970 roku S/Z Barthes zdemaskował iluzyjność realistycznego przedstawienia, uzasadniając, że tym, co „artysta realistyczny” przedstawia, nie jest rzeczywistość jako taka, lecz zaakceptowane jej modele: „rzeczywistość już zapisana, kod perspektywny, wzdułż którego, jak okiem sięgnąć, ciągnie się jedynie amfilada kopii”. Zob. R. BARTHES: *S/Z*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, M. GOŁĘBIEWSKA. Warszawa 1999, s. 208.



## Ku „estetyce znikania”

### 1

Wróćmy jeszcze do przywołanego wcześniej (s. 236—237) fragmentu z *Jadąc do Babadag*. W tym przypadku również (jak w onirycznym fragmencie o dukielskiej kolei) nie jest to opis samej sytuacji percepcyjnej. Nie tylko ogląd świata dokonywany przez okno jadącego samochodu jest przedmiotem literackiego przedstawienia, lecz raczej swego rodzaju synteza doświadczenia podróży. Składa się na nią zwracający uwagę swą lapidarnością zapis samego sposobu podróżowania: „przejechaliśmy wskroś niego szybko, bez zatrzymywania”, skondensowanego do dwóch cech: prędkości i pośpiechu, na podstawie których poprowadzone zostały asocjacje ze snem i z fikcją („oniryczna konfabulacja”). Zarówno jedna, jak i druga kategoria przywoływane są w tym fragmencie jedynie werbalnie, przez sygnały metatekstowe, bez jakiegokolwiek opisu. Narracja pozostaje w sferze nazywania, wskazywania na indeksy. Brak sekwencji opisowej, przedstawiającej, jest umotywowany prędkością jazdy, skracającą co prawda czas podróżowania, lecz zarazem czas, w którym mogą dokonać się akty postrzeżeń. Opisana w omawianym fragmencie prędkość jazdy samochodem, w planie realnej podróży zapewne najzupełniej przypadkowa, otwiera jednak w planie wypowiedzi pewną wyraźnie rysującą się perspektywę specyficznego doświadczenia: osiągnięta prędkość niejako poraża doznaniem zmysłowe, zwłaszcza wzrokowe, właściwie eliminuje możliwość percepcji: „nic nie potrafię powiedzieć o jego kształcie”. To, co nie zostało zobaczone, nie może podlegać opisowi opartemu na empirii. Pozostaje zatem odwołać



się do kategorii, które mogą zaledwie wskazać ogólne wrażenie: nie-  
możności poznania świata w typowy sposób, czyli za pomocą władzy  
wzroku. Zamiast deskrypcji, która zawierałaby doznania wzrokowe  
oddające obraz rzeczywistości zobaczonej i rozpoznanej po kształtach,  
odległościach i barwach występujących w niej elementów — tak jak  
dokonywało się to podczas powolnej jazdy pociągiem — mamy zapis  
takich warunków percepcyjnych, które prowadzą do innych typów reje-  
strów świata.

Narrator co prawda odnotowuje, że prędkość poruszania się, którą  
osiąga jako pasażer (lub kierowca) mknącego samochodu, wprowa-  
dza jego spojrzenie w porządek odbierany jako nierealny, porówny-  
wany do snu czy fikcji — w czym przypomina konstatacje pierw-  
szych użytkowników kolei, oszołomionych osobliwością mijającego za  
oknem obrazu świata. Można wszakże postawić tezę, że omawiany  
fragment pod wieloma względami reprezentuje pewną odmienną od  
tradycyjnych, dziewiętnastowiecznych kolejowych postrzeżeń jakość;  
tamte opierały się na swego rodzaju pierwotnej naiwności, bezradno-  
ści wobec nowych i przyjmowanych za niezwykle okoliczności doznań  
percepcyjnych.

Podróżnymi narracjami Stasiuka nie rządzi jednak owa naiwność,  
lecz raczej świadomość zaistnienia nowego ustanowienia relacji czaso-  
wo-przestrzennych w trakcie szybkiej podróży. Mowa tu raczej o pew-  
nych regułach rządzących sytuacją poznawczą, w których możemy roz-  
poznać cechy wyróżniane przez badaczy nowoczesności, rozpatrują-  
cych nastale od niedawna warunki, jakie wyznaczają relację podmiotu  
do otaczającego go środowiska. Jeżeli posłużymy się zasugerowaną  
przez pisarza kategorią prędkości jako medium określającym warunki  
poznania świata, to odnajdziemy w jego tekście rys znamionujący na  
wskroś nowoczesne doznanie nie tylko — jak w przypadku pasażerów  
dawnych środków lokomocji — iluzoryczności oglądanej rzeczywistości  
czy stanu wytrącenia z przyjętych za niezmiennie, jednoznaczne i oczy-  
wiste relacji czasowo-przestrzennych. Nowym przeżyciem, zarejestro-  
wanym przez bohatera Stasiuka, staje się takie doświadczenie prędko-  
ści, które właściwie eliminuje przedmiot z pola możliwości widzenia  
podmiotu: „skończył się bardzo prędko” — tylko tyle o Sygicie Mar-  
maroskim jest w stanie napisać narrator. Podobnie, kiedy odnotowuje

inny przejazd, przez jedno z węgierskich miasteczek (Sátoraljaújhely), i łączy — niezbędny podczas dalekiej podróży — pośpiech z niemożnością dostrzeżenia wartych zapamiętania cech charakterystycznych:

Pierwszy raz byłem tutaj cztery lata temu w lipcu. Ledwo zauważyłem cesarsko-królewską ochrę i żółć fasad. Przemknęliśmy cieniistym tunelem głównej ulicy i miasto przepadło tak nagle, jak się zaczęło.

JB, s. 181

Uwaga o powierzchownym, pobieżnym prześlizgnięciu się wzrokiem po mijanym w przelocie miejscu, wydawałoby się akcydentalna zarówno w planie epistemicznym, jak i w planie kompozycji, znajduje jednak rozwinięcie w innym fragmencie tekstu, antytetycznie wprowadzającym celowość wyboru drogi właśnie do Sátoraljaújhely, które w okolicznościach sprzyjających uważniejszemu spojrzeniu zyskało własny, istotny dla podmiotowej pamięci, porządek:

zawsze, niczym Dyzio Marzyciel, wybieram ucieczkę w słodkie przywidzenie i jeśli nie ma kolejki na przejściu, po dziesięciu minutach wjeżdżam w cień starych drzew rosnących przy głównej ulicy miasta Sátoraljaújhely. Ten cień nie daje mi spokoju. Niewykluczone, że to tylko kontrast z zieloną półpustynią ostatnich słowackich kilometrów, kontrast między ideałem pejzażu i doskonałością miasta, gdzie wiekowe drzewa przesłaniają wymyślne fasady domów w sposób tak wyrafinowany, że nie sposób odróżnić ruchliwych plam światła od liszajów na tynku.

JB, s. 222

Przykład kilkukrotnego opisywania tej samej węgierskiej miejscowości, typowy dla narracji podróżnych pisarza, opartych przecież na schemacie powrotów do znanych miejsc i ponawiania opowieści o nich, pozwala wydobyć i wyostrzyć w analizie pewną nadrzędną, być może pozwalającą w jakimś ogólnym stopniu ogarnąć całość tekstu, zasadę Stasiukowego poznawania świata i opowiadania o nim. To poznawanie, podporządkowane środkom transportu, zachowuje zmienne, jakie ustanawia rytm i tempo przemieszczania się.

## 2

Antropologiczne modele przemian dostrzeganych przez teoretyków przede wszystkim w zakresie cywilizacji zwiększającej się prędkości prześledziła Anna Zeidler-Janiszewska, wskazując na zawarte w nich odwołania do struktury filmu, traktowanego jako percepcyjny wzorzec kultury nowoczesnej<sup>1</sup>. Na pierwszym biegunie znajdują się — bodaj najgłośniejsze i najczęściej komentowane — diagnozy Waltera Benjamina o upadku tradycyjnego doświadczenia, który teoretyk wiązał między innymi z zanikiem zjawiska aury<sup>2</sup>. Aura, „osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu”<sup>3</sup>, sprzyjająca kontemplacji rzeczywistości doznawanej w jej niepowtarzalności i trwaniu (a zatem ujmowanej w kategoriach stałości), ustępuje miejsca atakującym zewsząd wrażeniom i informacjom, które „nagle dosięgają człowieka w postaci szoku”. Formują się w łańcuch zdarzeń „punktowych”, układających się chronologicznie, lecz izolowanych — w przeciwieństwie do doświadczenia opartego na

---

<sup>1</sup> A. ZEIDLER-JANISZEWSKA: *Prędkość — film — media — śmierć. Od futurystycznych fantazji do estetyki znikania*. W: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*. Red. A. Gwóźdź. Kielce 1994, s. 49–63.

<sup>2</sup> Kategorię doświadczenia rozważał Benjamin niemal od pierwszych zapisywanych przez siebie refleksji, nieustannie poddawał ją uzupełnieniom, rozwinięciom i reinterpretacjom. Tu z konieczności przedstawione zostały tylko wybrane jej aspekty. Najważniejsze krytyczne opracowania Benjaminowskiej koncepcji doświadczenia: K. SAUERLAND: *Przeżycie i doświadczenie, czyli jeszcze raz o Walterze Benjaminie*. W: IDEM: *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*. Warszawa 1986; monografia poświęcona autorowi: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”. *Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1993; R. RÓŻANOWSKI: *Doświadczenie — „wielki temat Waltera Benjamina”*. „Kultura Współczesna” 1997, nr 1; IDEM: *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*. Wrocław 1997; B. FRYDRYK: *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań 2002; M. JAY: *Oplakując kryzys doświadczenia. Benjamin i Adorno*. W: IDEM: *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2008.

<sup>3</sup> W. BENJAMIN: *Mała historia fotografii*. Przeł. J. SIKORSKI. W: W. BENJAMIN: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996, s. 117.

ciągłości czasu organicznego<sup>4</sup>. Podsumowywała percepcyjny aspekt rozważań niemieckiego filozofa Beata Frydryczak:

Miał kontemplatywnego stosunku do świata mamy do czynienia z odbiorem „w stanie roztargnienia”. Szok zasymilowany w świadomości sprawia, że zdarzenie, jakiekolwiek by ono było, nabiera charakteru przeżycia. Dominującą tendencją staje się „przewaga widzenia nad słyszeniem”, przy czym również sposób patrzenia ulega zmianie: [...] Widzenie zastępuje przyglądanie się, czy raczej przesiłgiwanie wzrokiem, co sprawia, że nie tylko przestajemy dostrzegać, ale również odróżniać widoki od siebie: odbieramy fragmentarycznie<sup>5</sup>.

Uwagi i spostrzeżenia Benjamina tłumaczą się w zestawieniu z tezami i argumentami Paula Virilia, poddającego krytycznej obserwacji i namysłowi zarówno motywację, jak i następstwa fascynacji nowoczesnego społeczeństwa możliwościami komunikacyjnego przyspieszenia. Jedną z podstawowych tez jego książki *Estetyka znikania*<sup>6</sup> jest podkreślanie bezpośredniego związku doświadczanej przez człowieka prędkości z warunkami aktów postrzeżeniowych. Zestawiając przykłady posługiwania się wynalazkami z dziedziny środków transportu (kolej, samochód, transoceaniczne statki, samoloty i rakiety kosmiczne) oraz innymi maszynami już nie tylko wytwarzającymi prędkość, lecz także oferującymi wizualne efekty używania prędkości (jak aparatura rejestrująca i transmitująca, na przykład radary, kamery, telewizja, media elektroniczne), Virilio wskazuje na konsekwencje, jakie zachodzą w przestrzennej relacji między człowiekiem a rzeczą lub

---

<sup>4</sup> W. BENJAMIN: *O kilku motywach u Baudelaire’a*. Przeł. B. SUROWSKA. „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 70–74.

<sup>5</sup> B. FRYDRYCHAK: *Przeżycie — nowoczesna jakość życia*. W: EADEM: *Świat jako kolekcja...*, s. 44.

<sup>6</sup> P. VIRILIO: *Esthétique de la disparition*. Paris 1980. Korzystam z angielskiego przekładu: *The Aesthetics of Disappearance*. Transl. by P. BEITCHMAN. New York 1991. (Omówienia podstawowych tez książki dokonała K. WILKOSZEWSKA: *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*. „Kultura Współczesna” 1993, nr 1, s. 108–113; por. EADEM: *Paul Virilio*. W: EADEM: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2000, s. 92–97).

szerzej — między człowiekiem a światem. Dromologia wprowadzona w dziedzinę estetyki ukazuje przede wszystkim zmianę wektora tej relacji: w sytuacji technologicznego postępu w dziedzinie środków transportu i maszyn widzenia to nie człowiek przybliża się do rzeczy, wykorzystując właściwe sobie tempo (warunkowane mobilnymi i percepcyjnymi możliwościami swojego ciała), lecz rzeczy przychodzą, przybywają do człowieka, zjawiają się i znikają w polu jego widzenia, powodując zakłócenia w percepcji zjawisk, które określały zwykle ludzką orientację w świecie<sup>7</sup>. Swoje rozważania o wciąż rosnącej, dostępnej współczesnemu człowiekowi prędkości, doprowadza do postawienia radykalnych tez o zniszczeniu porządku świata, który do tej pory był znany ludziom w pewnych, przyjmowanych za nienaruszalne, obiektywne, fizykalnych swych przejawach — jak na przykład jednoczesność pojawiania się ruchu i dźwięku obserwowanego przedmiotu. Analizując okoliczności wywołane ową zwiększoną prędkością, badacz mówi nawet o wyrwaniu, porwaniu, uprowadzeniu poznającego podmiotu z przestrzenno-czasowego kontekstu<sup>8</sup>. Prędkość stano-

---

<sup>7</sup> „The development of high technical speeds would thus result in disappearance of consciousness as the direct perception of phenomena that inform us of our own existence.

Technology introduces a phenomenon without precedent in the mediation of time, for if we've affirmed that time is only one reality, that of the instant, we might also say with Guyon, as the motor is being invented: »The idea of time can be reduced to a point of view: duration is made of transitory instants just as a straight line is made of points without depth«". P. VIRILIO: *The Aesthetics of Disappearance...*, s. 104–105. Por. IDEM: *La machine de Vision*. Paris 1988 (fragment książki w polskim przekładzie: *Maszyna widzenia*. Tłum. B. KITA. W: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*. Wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź. Kraków 2001, s. 38–62).

<sup>8</sup> P. VIRILIO: *The Aesthetics of Disappearance...*, s. 100–101. Virilio posługuje się obrazowym porównaniem zaistniałego stanu do objawów pyknolepsji, choroby objawiającej się najczęściej u dzieci wywołującej momentalne pauzy, które powodują utratę świadomości i — w konsekwencji — konieczność powiązań luk oraz rejestrów w postrzeżeniach rzeczywistości. „The techniques of rationality have ceaselessly distanced us from what we've taken as the advent of the objective world: the rapid tour, the accelerated transport of people, sings or things, reproduce — by aggravating them — the effects of picnolespy, since they provoke a perpetually repeated hijacking of the subject from any spatial-temporal context”.

wiąca efekt rozwoju nowoczesnej techniki przede wszystkim wpływa na — tu teoretyk nie waha się użyć mocnych słów — zanik świadomości świata i własnego w nim miejsca.

Andrzeja Stasiuka zapisy z podróżowania w zasadniczej części dają odpór takim ekstremalnym doznaniom; w przeważającej mierze jego przemierzanie Rumunii, Macedonii, Serbii, Albanii ma na celu powolną obserwację, wniknięcie w odnotowywany niespieszny, wypełniony nieustannym wyczekiwaniem rytm życia mieszkańców. Badacze najczęściej wiążą podróżne książki pisarza z estetyką melancholii oraz z prezentowaną w nich postawą wędrowca dysponującego czasem i określają podmiot w tekstach przez figurę flâneura, nie w miejskim jednak, lecz w prowincjonalnym wariacie<sup>9</sup>. Narracje podporządkowane są niespiesznemu ruchowi prowincjonalną komunikacją kolejową czy autobusową lub — odnotowywanym ze szczególną pieczołowitością — przeprawom przez rzekę prymitywnymi promami, ale też powolnej jeździe samochodem. Swobodny rytm podróży uwalnia uważne spojrzenie, dzięki któremu odkrywane są istotne detale, łączone w sensowną całość. Takie warunki sprzyjają kontemplacji. Na przykład:

Następnego dnia jechałem przez Kočevski Rog. Kočevski Rog to górskie pasmo na południu blisko granicy z Chorwacją. Przez trzydzieści pięć kilometrów nie spotkałem żadnego auta. Szutrowa droga prowadziła przez las, wspinała się na główny grzbiet, na Visoki Rog. Jechałem po zaśnieżonych i oblodzonych serpentynach nie więcej niż trzydziestką. Nie było żywej duszy. Świeciło słońce. To była jedna z piękniejszych dróg, jakie widziałem w życiu. Wśród jodeł słoneczny blask snuł się jak złota mgła. Było ciepło, topniał śnieg i czasem, gdy się zatrzymywałem, w ciszy wysokopiennego lasu

---

<sup>9</sup> „Wędrownika, która może mieć określony cel, założony przebieg, zamienia się w flaneurystyczne błądzenie, poszukiwanie »szczeliny«, w której poznanie stanie się dopiero możliwe”. Zob. W. RUSINEK: *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka*. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. CZAPIK-LITYŃSKA i M. BUCZEK. Katowice 2005, s. 135. Zob. też D. KOZICKA: *Podróże kształcą? Doświadczenie podróży w twórczości Andrzeja Stasiuka*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007.

słyszałem szum tysięcy kropel łączących się w strumieniu. Światło i cień mieszały się nieustannie i mimo jasnego dnia wszystko było jak pogrążone w zielonkawej wodzie. Południowa strona grzbietu parowała. Widziałem ptaki, których nie potrafiłem nazwać.

JB, s. 109–110

Brak pośpiechu, powolna jazda i możliwość zatrzymania się — okoliczności percepcji odnotowane w ramach opisu krajobrazu — pozwalają rozeznaczyć się w przestrzeni (odbieranej różnymi zmysłami, nie tylko wzrokiem) i zarazem nabrać do niej dystansu: zanalizować sensualne bodźce oraz umieścić doznania w siatce estetycznych i aksjologicznych pojęć. Dystans i kontemplacja to kategorie odpowiadające zgoła innej niż Viriliowska estetyce, wchodzą w zakres pojęć po wielokroć definiowanej przez Waltera Benjamina aury<sup>10</sup>, przynależnej naturalnemu krajobrazowi, faktowi historycznemu i dziełu sztuki. Aura, „Osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliższej”, pozwala w sposób niezapośredniczony przez możliwości technicznej reprodukcji obrazu ująć przedmiot w jego „niepowtarzalności i trwaniu”<sup>11</sup>.

Oprócz auratycznego modelu percepcyjnego w tekstach Stasiuka znajdują się jednakowoż ustępy oparte na opisach jazdy szybkiej, a nawet bardzo szybkiej, ustanawiającej inną, kinetyczną percepcję. Nie sposób bowiem nie zauważyć fragmentów, w których autor z niewątpliwą ekspresyjnością relacjonuje wcale nierzadkie przykłady jazdy karłowatej, nie tylko w metaforycznym, lecz i w dosłownym znacze-

---

<sup>10</sup> Tezy Benjamina mają oczywiście charakter historyczny, oparte są na diagnozie zjawisk, które zaistniały we wczesnej nowoczesności. Niemniej jednak recepcja myśli i teorii niemieckiego filozofa wskazuje na ich aktualność w obrebie całej formacji nowoczesnej: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”...; R. RÓŻANOWSKI: *Doświadczenie — „wielki temat Waltera Benjamina”*. „Kultura Współczesna” 1997, nr 1 (zob. też: IDEM: *Pasaże Waltera Benjamina...*); B. FRYDRYK: *Świat jako kolekcja...*; R. NYCZ: *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI i E. NAWROCKA. Warszawa 2007. M. JAY: *Optykując kryzys doświadczenia...*

<sup>11</sup> W. BENJAMIN: *Mała historia fotografii...*, s. 117; Zob. też IDEM: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Przekł. J. SIKORSKI. W: W. BENJAMIN: *Anioł historii...*, s. 208.



niu tego słowa; jazdy drogą niebezpieczną, pokonywaną samochodem gruchotem, w pośpiechu, choć go nie wymaga cel jazdy, a topograficzne warunki raczej stają się przeszkodą. Wówczas opis nie jest zogniskowany na przedstawieniu obrazowych własności krajobrazu, lecz na samej — szybkiej — jeździe:

Gdzie skończyła się Mołdawia, gdzie zaczął Siedmiogród? Zapewne gdzieś na drodze numer 120, gdzieś koło miejscowości Tasca zaczęła się ta wolna przemiana. Zabrało mnie stuletnie audi. W środku wszystko zwisało, odłaziło, odpadało, kable z deski rozdzielczej, tapicerka z sufitu, od podłogi ciągnął wiatr i kurz. Kołes za kierownicą siedział w krótkich gaciach i podkoszulce. [...] Na wolnych obrotach silnik zaczynał przerywać, więc ani na chwilę nie zdejmowałam nogi z gazu i wcale nie zwalniałam tam, gdzie powinien. Mieliśmy przejechać przez najgłębszy wąwóz w Europie. [...] Bałem się, ale miałem ze sobą piersiówkę rumuńskiej brandy. Za Bicaz-Chei zrobiło się prawie ciemno. Ściany wąwozu miały po kilkaset metrów i jechaliśmy jak w gigantycznej jaskini. Chciałem podziwiać ten cud natury, ale jednocześnie za nic nie chciałem przegapić momentu, w którym się rozbijemy. Facet mamrotał przekleństwa i tłukł pięścią w kierownicę, gdy brakowało mu mocy i na kilkudziesięciu metrach prostej musiał oglądać srebrny tyłek seata z budapeszteńską rejestracją. Na przełęcz stały stragany z rękodzielnym towarem dla turystów. Zaczęliśmy zjeżdżać. Za którymś zakrętem na asfalcie stało stado koni. Niektóre miały dzwonki. Odbiliśmy w lewo, wprost pod nadjeżdżający autobus. I jemu, i nam udało się zatrzymać w poprzek szosy. To było, zdaje się, całkiem normalne, bo facet przeżegnał się tylko trzy razy i dalej ruszyliśmy w tym samym tempie. Teraz powtarzał ten gest przed każdym wyprzedzaniem. Wysiadłem na głównej ulicy w Gheorgheni. [...]

I to wszystko. Dalszy ciąg mógłby się dziać wieczorem, gdzieś, powiedzmy, na Słowacji.

JB, s. 171–173

Percepcja w warunkach szybkiej jazdy samochodem przenosi się z kontemplowania krajobrazu na przeżywanie okoliczności, w jakich odbywała się podróż, co w planie narracyjnym przejawia się zaniechaniem opisu widoku i wprowadzeniem opisu sytuacji. Pozostając



w kręgu myśli Benjamina<sup>12</sup>, można byłoby wskazać w opisie cechy poetyki montażu, która odpowiadać ma odbiorowi rzeczywistości w stanie roztargnienia, rozproszenia uwagi, co objawia się skokowym wychwytywaniem wielu różnych bodźców. Wedle Benjamina, szokowo odbieranym wrażeniom, jakie zachodzą w nowoczesnym sposobie doznawania rzeczywistości, nie odpowiadają już — najbardziej nawet awangardowe — dzieła malarskie, najadekwatniej wyraża je sztuka filmowa. Swoją tezę popierał porównaniem dzieła plastycznego z filmowym:

Obraz zachęca widza do kontemplacji, daje mu możliwość snucia skojarzeń, czego nie daje mu film, ledwie bowiem zdąży uchwycić wzrokiem jakąś scenę, a już zmieni ją następna. Nie da się zatrzymać. [...] Skojarzenia widza faktycznie przerywa potok ustawicznie następujących po sobie zmian. Na tym polega działanie filmu poprzez szok, które — jak każde oddziaływanie przez zaskoczenie — wymaga natychmiastowego podchwycenia przez wzmożoną przytomność umysłu<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Podobieństwa i różnice w stanowiskach Benjamina i Virilia zbiera Lev Manovich. Zauważa, że obaj teoretycy, mimo że ich wypowiedzi dzieli ponadpięćdziesięcioletnia odległość czasowa, przypisują nowym (nowym dla nich) technologiom tę samą funkcję: niweczenie naturalnego dla ludzkiej percepcji dystansu między obserwatorem a tym, co obserwowane, a zatem wskazują na ich ingerencję w nawyki percepcyjne — ta jednakowoż, jak podkreśla Manovich, jest w obu ujęciach inaczej określana: „Dla Benjamina piszącego w 1936 roku przykładem tego, co naturalne dla ludzkiego postrzegania, jest rzeczywisty pejzaż i malarstwo. Temu naturalnemu stanowi zagraża film, który unieważnia odległości, a przybliżając wszystko w tym samym stopniu, niszczy aurę. Virilio, pisząc pół wieku później, przeprowadził ten podział zupełnie inaczej. Dla Benjamina film to ciągle obcy twór, dla Virilia natomiast stał się on już częścią naszej ludzkiej natury i kontynuacją naszego wzroku. Virilio zalicza ludzki wzrok, perspektywę renesansową, malarstwo i film do małej optyki perspektywy geometrycznej, w odróżnieniu od wielkiej optyki natychmiastowej transmisji elektronicznej”. L. MANOVICH: *Dystans i aura*. W: IDEM: *Język nowych mediów*. Tłum. P. CYPRYAŃSKI. Warszawa 2006, s. 275–276. Virilia jako kontynuatora antropologicznych rozpoznań Benjamina wobec wynalazków technicznych przedstawiła także Anna ZEIDLER-JANISZEWSKA: *Prędkość — film — media — śmierć...*, s. 49–63.

<sup>13</sup> W. BENJAMIN: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej...*, s. 233.

W przywołanym fragmencie z *Jadąc do Babadag* narracja oddaje sytuację percepcyjną, na którą składa się dynamiczne przechodzenie między śledzeniem wewnątrz pojazdu reakcji kierowcy i rejestrowaniem zmieniającego się układu scenerii na zewnątrz; wówczas wzrok skupiony jest w zasadzie na tym, co znajduje się tuż za przednią szybą, na trasie jazdy. Dostrzeganym widokiem jest tył niedającego się wyprzedzić samochodu, pędzone przez drogę zwierzęta, nadjeżdżający z naprzeciwka autobus.

Niemniej w sposobie ujęcia brawurowej jazdy Stasiuk spotyka się również z tezami Virilia, wiążącego rozwijanie prędkości z prowokowaniem wypadku, rozumianego szeroko. Przede wszystkim jako wypadnięcie podmiotu z — uznanych za pewne — granic czasowo-przestrzennych (w przywołanym zapisie ten aspekt wzmacnia rama narracyjna, ustanowiona przez początkowe pytanie: „Gdzie skończyła się Mołdawia, gdzie zaczął Siedmiogród?”, oraz kończące stwierdzenie: „I to wszystko. Dalszy ciąg mógłby się dziać wieczorem, gdzieś, powiedzmy, na Słowacji”). Ale też jako poddanie się przypadkowi (pozwala na to wieloznaczność francuskiego i angielskiego słowa *accident*: „wypadek”, „przypadek”<sup>14</sup>). W końcu — także jako narażenie się na wypadek: wystawienie się na kolizje i możliwe urazy (co szczególnie wyraźnie oddaje Stasiukowa opowieść), a w wariancie ostatecznym — narażanie się na śmierć, albowiem teoretyk dobitnie wypowiada się, że człowiek w wyniku pokonywania limitów prędkości nie tylko ponosi konsekwencje swych działań, lecz przede wszystkim śmierć prowokuje, wychodzi jej naprzeciw<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Paul VIRILIO rozwijał tezy o wypadku jako kategorii uprzedniej wobec wynalazków ludzkości w książce *Wypadek pierwotny*. Przeł. K. SZEŻYŃSKA-MAĆKOWIAK. Warszawa 2007. Sposób myślenia teoretyka przedstawia Krystyna Wilkoszewska: „Virilio powiada o sobie, że myśli w kategoriach przypadku; francuskie słowo *accident* znaczy przypadek i wypadek i oba te znaczenia grają tu swoją rolę. Myśleć w kategoriach przypadku — to myśleć paradoksalnie i niesystematycznie, myśleć w kategoriach wypadku — to docierać do negatywnej strony prędkości, odkrywać, co racjonalne, systematyczne myślenie pozostawiało w ukryciu”. K. WILKOSZEWSKA: *Wariacje na postmodernizm...*, s. 89.

<sup>15</sup> P. VIRILIO: *The Aesthetics of Disappearance...*, s. 103: „If all is movement, all is at the same time accident and our existence as metabolic vehicle can be summed up as a series of collisions, of traumatisms, some taking on the quality of slow but

## 3

Stasiuk rozpoczyna *Fado* od opisu zgoła innej niż w *Jadąc do Babadag* przestrzeni: to przestrzeń szybkich dróg i autostrad. Zasygnalizowany przez bohatera-narratora wybór drogi szybkiego ruchu lub wielopasmowej autostrady wprowadza do literackiego zapisu nową percepcyjną jakość, będącą wypadkową prędkości i specyfiki miejsca. Widokiem jawiącym się za szybą pędzącego samochodu staje się... trasa jazdy:

Droga numer 4, droga numer 1, droga numer 13, czerwone i białe światła, linie na asfalcie ciągnące się w nieskończoność, miraż w lusterkach, blask rozpuszczony w gorącym, czarnym powietrzu, rozjazdy, zielone tablice z nazwami, obwodnice i wiadukty, sploty asfaltowych wstążek, wśród których biją serca miast, sznury ciężarówek jak kolosalne pociągi, ciągnących za sobą pasma smrodliwego cienia, błędne ogniki obłąkańców lewego pasa — sto siedemdziesiąt, sto osiemdziesiąt na godzinę, jakby chcieli przejechać noc na wskroś i zdążyć na wschód słońca, gdy inni będą jeszcze podróżować w mroku... Tak, tak, ostateczna samotność autostrady, gdy przez kilka godzin nie widać żywej duszy, jedynie skondensowane człowieczeństwo z jego obsesyjną potrzebą ruchu i zwyczajstwa nad nieskończonością.

F, s. 5—6

Postrzegany przez okno maszyny obraz sprowadzony jest do opatrzonego drogowskazami i znakami drogowymi szlaku, do widoku „asfaltowych wstążek”, linii pasm komunikacyjnych namalowanych na nawierzchni, do smug samochodowych świateł innych uczestników ruchu, smug spalin, do zlewających się w ciągi mknących pojazdów. Obraz rejestrowany z perspektywy podróżującego samochodem składa się przede wszystkim — co dodatkowo wzmacniają wizualne

---

perceptible caresses; but all this according to the impulses lent them, becomes mortal shocks and apotheoses of fire, but above all *a different mode of being*. Speed is a cause of death for which we're not only responsible but of which we are also the creators and inventors — so it's been said."

uwarunkowania nocnej pory, w jakiej zachodzi opisywana sytuacja — ze świateł i z linii. Obserwowane na ciemnym (czarnym) tle wyciętego ramą okna ekranu, niczym monitora urządzenia kontrolującego przebieg trasy, przyjmują formę graficznej wizualizacji drogi, którą się przebywa. Literacki opis jest tak poprowadzony, aby wydobyć brak jakiegokolwiek *limes* dla obserwowanej przez szybę-monitor trasy, odnotowywana jest niemożność określenia odległości do pokonania, albowiem widziane są jedynie „linie na asfalcie ciągnące się w nieskończoność”. Fizyczne jednostki pomiaru nie mają tu zastosowania, zastępują je metafory „przejechać noc na wskroś”, „zdażyć na wschód słońca” jako określenia adekwatne do miary, która została użyta dwukrotnie: „nieskończoność”. Podobny opis, w wariacie dziennej jazdy autostradą, znajdujemy w *Jadąc do Babadag*, jednakże dopiero w zestawieniu z fragmentem z *Fado* wyraźniejsze stają się zastosowane w nim zabiegi wizualizacyjne: uwaga dotycząca warunków atmosferycznych, czyli zamarzającego deszczu i gęstej mgły przysłaniającej elementy krajobrazu, wywołuje obrazowy efekt mlecznego tła na szybie samochodowej i błyszczących na nim znaków, a użyta nazwa wstęgi Moebiusa jako metafory dróg odsyła do popularnej figury, która w powszechnym przekonaniu (*nota bene* błędnym, gdyż poprawna nazwa to *lemniskata*) kojarzona jest ze znakiem nieskończoności:

Kilka dni temu byłem w Mezőkövesd. Padał deszcz i od razu zamarzał. Wszystko się szklilo. [...] Wyjechałem na autostradę. Trzy samochody na krzyż wyglądały jak automobilowe duchy w tej mgle i tężającej mżawce. Jechałem na Miskolc. Tak, wszystko lśniło. Bezlistne topole, żółta trawa, niebieskie tablice drogowskazów. Rany boskie, jaki ten pejzaż był pusty i prosty. Nic, tylko płaszczyzna i rzadkie grzebyki nagich drzew gdzieś na samym końcu. I miałem wrażenie, że od tego mroźnego szkliwa dźwięczy całe powietrze. Gdzieś koło Emőd były rozjazdy na Debreczyn i Nyíregyháza. Szare błyszczące wstęgi Moebiusa przepadały w nicości Wielkiej Niziny i trudno było uwierzyć, że tam są te wszystkie miasta, miasteczka i wsie ze swoimi domami, dymem z kominów, życiem i całą resztą. Zdaje się, że w okolicach Emőd na początku grudnia po raz kolejny objawiła mi się nieskończoność. Ale trwało to krótką chwilę.

Rozpatrywanie w prozie Stasiuka wizualnej percepcji świata jako charakterystycznego aspektu doświadczenia podróży prowadzi do wskazania pewnej korespondencji między zanotowanymi przez pisarza wrażeniami, eksponującymi zawieszenie fizykalnego (pojmowanego w duchu newtonowskim) porządku poznawanej rzeczywistości, i rozpatrywanymi w *Estetyce znikania* przykładami pokonywania limitów prędkości jako realizacji ludzkiego marzenia o zapanowaniu nad czasem i przestrzenią. Francuski badacz, wychwytyując uwagi o ruchu i przemieszczaniu się z wypowiedzi tak różnych osób, jak pisarze i reżyserzy filmowi, filozofowie i ludzie nauki, podróżnicy, sportowcy, w końcu — fanatycy ekstremalnych wyczynów i zdobywcy rekordów prędkości, tworzy swego rodzaju katalog świadectw, na podstawie którego prowadzi własne analizy dotyczące estetyki znikania. Interesują go zwłaszcza odkrycia w zakresie widzialności zjawisk, postrzeganych w warunkach osiąganey technologicznymi środkami prędkości, kiedy to przedmioty tracą konkretne kształty, barwy i przestrzenną wymiarowość (cechy, które tak dokładnie studiowała na przykład teoria i praktyka renesansowej perspektywy), stając się rozmazanymi plamami, płynnymi liniami, pasmami świetlnymi, jakie można zobaczyć na ekranie szyby pojazdu lub na monitorze urządzenia technicznego. Przedmioty postrzegane przy zawrotnej prędkości, z jaką porusza się podmiot, znikają zatem dla ludzkiego oka w swoich, ujawnianych w warunkach względnej stabilności, geometrycznych i perspektywicznych przejawach, przyjmują natomiast graficzną postać wykreślającej się w polu obserwacji — należy podkreślić: w polu ograniczonym ramą okna pojazdu, przyjmującym funkcję ekranu umożliwiającego pojawienie się danego widoku — trajektorii swego ruchu<sup>16</sup>.

Anihilacja pewnych form widzialności pozwala — i na tym zaslada się, jak pokazuje Virilio, pozytywny aspekt estetyki znikania — ujawnić się formom innym. Najbardziej radykalna wizja kreślona przez Virilia mówi o takim przejawie widzialności świata, w którym podmiot osiąga w swej percepcji stan niewidoczności jako rezultat nie-

---

<sup>16</sup> P. VIRILIO: *The Aesthetics of Disappearance...*, s. 104–105: „Dimensions vanish in the reduction of straightness or of a straightaway, which would be only the speed of a geometric trajectory”.

możności pełnego uchwycenia jego wizualnych oznak. Dokonuje się to w ekstremum, w kresie możliwej do osiągnięcia — ciągle jeszcze teoretycznie i w warunkach laboratoryjnych eksperymentów — prędkości, czyli prędkości światła, która niweluje ziemskie aspekty przestrzeni i czasu opisane w Newtonowskiej mechanice klasycznej. Jednakże kiedy badacz stawia tezę o niewidoczności świata, mówi zarazem o potencjalności wydobycia innych, niedostępnych zwyczajowemu poznaniu, jego widzialnych (a jakże!) porządków. Sama maszyna prędkości bowiem — jako urządzenie techniczne, dyspozytyw — ustanawia możliwe warunki do zaistnienia nowej widzialności w ufundowanej przez siebie mediosferze.

W przypadku nie abstrakcyjnego, lecz jak najbardziej realnego użycia maszyny prędkości — motorycznego pojazdu, dzięki któremu człowiek rozwija prędkość, możliwość taką daje nieustanne poruszanie się podmiotu w kierunku znajdującego się przed nim w nieskończonej dali i jednocześnie nigdy nieosiągalnego, stale umykającego punktu na horyzoncie. W tej sytuacji percepcją rządzi synergiczny związek człowieka i maszyny, wyznaczający nowe kategorie widzialności: powstają one w wyniku prowadzenia spojrzenia na drogę, która jest właśnie pokonywana dzięki pojazdowi, oraz na cel, znajdujący się na jej końcu. To, co może zobaczyć użytkownik maszyny prędkości, nie ma już statycznego charakteru obrazu — na przykład pejzażu pojawiającego się w ramie okna, lecz zyskuje cechy wektora przemierzanej odległości, niosącego (łac. *vehere*) wzrok wzdłuż niekończącej się linii drogi (łac. *via*). Wektorowy parametr otwierającego się widoku przesuwając spojrzenie w głąb przestrzeni, redukuje ją z przygodnych elementów do percepcyjnego doznania ogromu, pustki, nicości.

Virilio podkreśla odsłaniającą się w owych kategoriach widzialności metafizyczną postać świata, wskazuje możliwości poznania ukrytych sfer bytu; w wirtuozerski sposób, na równi z przesłankami teorii względności posługuje się w funkcji przykładu metaforami i figurami filozoficznej, literackiej, filmowej nawet, a nie *stricte* naukowej proweniencji (między innymi przywołuje aforyzmy Francisca Bacona, nowelę *Złoty żuk* Edgara Allana Poea, film *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* Stevena Spielberga). Sytuuje się zatem bardziej na stanowisku filozofa i filologa niż teoretyka technokultury.

Tezy Virilia osadzone są w kulturowym kontekście zachodniej (europejskiej) filozofii, wiążącej widzialność z poznaniem<sup>17</sup>. Jak dowodzi Michał Paweł Markowski<sup>18</sup>, i Platońska, i chrześcijańska ontologia ustanawiają (jako jedno z możliwych) propozycje apokaliptycznych strategii poznania, w ramach których zakłada się objawienie, odsłonięcie (*apokalypto*) – w pewnych warunkach – tego, co było uważane za niewidzialne i niemożliwe do poznania. Owe warunki to przede wszystkim *metanoia*, przemiana: „Trzeba się przemienić, przemienić swój wzrok (zmysłowy bądź nadzmysłowy), wtedy niewidzialne stanie się widzialne. To, co niewidzialne, to tylko chwilowy sekret, który, gdy ustaną niedogodne okoliczności – zostanie odsłonięty”<sup>19</sup>.

Podróże, zwłaszcza „autostradowe” zapisy Stasiuka bliskie są Viriliowskiemu tezom o prędkości, która zmienia warunki widzenia i wprowadza nowe widzialne jakości. W obu dyskursach: teoretycznym i literackim, wykorzystane są nawet te same pojęcia: „pustka”, „nicość”, „nieskończoność”. Dla podmiotu wypowiadającego się w utworach Stasiuka nie stanowią jednak satysfakcjonującego celu poznania; przeciwnie, są jedynie oznakami, wskazują obszary jeszcze innego poznania, są naocznym, uwidocznionym dzięki dyspozytywowi maszyny prędkości, wyzwaniem, aby pomyśleć o tym, co jest jeszcze dalej, poza pustką i nicością. Dostrzeżenie światła i linii „ciągnących się w nieskończoność” prowokuje ujęcie przestrzeni w kategoriach wykraczających poza fizyczne czy geograficzne jej wyznaczniki. O przestrzeni jako jednym

---

<sup>17</sup> Wzrokocentryzm kultury zachodniej sięga korzeniami tradycji starożytnej Grecji (jako jej rodowód wskazuje się Platoński model poznania). Bibliografia na ten temat jest ogromna. Niezwykle wnikliwe studia nad rolą obrazu w filozofii i literaturze starożytnej przedstawia dzieło Olgi FREIDENBERG: *Obraz i pojęcie*. Przekł. B. ŻYŁKO. Gdańsk 2007. Literatura ostatnich lat przynosi prace z zakresu filozofii przedstawienia, etyki, antropologii, w tym między innymi: M.P. MARKOWSKI: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999; I. LORENC: *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*. Warszawa 2001; D. FREIDBERG: *Potęga wizerunków. Studia z teorii i historii oddziaływania..* Przekł. E. KLEKOT. Kraków 2005; M. KOCIUBA: *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*. Lublin 2010.

<sup>18</sup> M.P. MARKOWSKI: *O niewidzialnym*. W: *Imhibition*. Red. R. DZIADKIEWICZ i E. TATAR. Kraków 2007.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 24.



z podstawowych metafizycznych tematów pisze Barbara Skarga<sup>20</sup>. W jej rozważaniach, choć niemających charakteru systemowego wykładu z historii filozofii, znalazła się między innymi interpretacja tej kategorii jako doświadczenia źródłowego u starożytnych, w koncepcjach Immanuela Kanta, Henriego Bergsona, Martina Heideggera. Stanowiska dwóch ostatnich filozofów stanowią krytyczny punkt wyjścia własnych tez uczoney, które wydają się szczególnie odpowiednim kontekstem myślowym — jedynie sygnalizowanych, sugerowanych — rozpoznań Stasiuka. Prowadzi refleksję Barbara Skarga:

Przyznam, że oba pojęcia wydają mi się zbyt wąskie — i Bergsona, i Heideggera. Albowiem owo źródłowe pojęcie przestrzeni, poddane bądź ruchowi ciała, bądź narzędziowości, wydaje się sprzeczne z doświadczeniem i mało heurystyczne, ograniczając kontakty człowieka z przedmiotami do ich jednego rodzaju. A tych jest wiele: opór czegoś, przeszkoda, niemożność dotknięcia, tam gdzie zbyt wysoko, zbyt daleko. Pożądanie i awersja, pragnienie i lęk — wszystkie te uczucia tworzą koloryt różnych punktów przestrzeni. Przestrzeń nieustannie wskazuje nam rozmaite wymiary i wzgląd na te wymiary determinuje ruchy ciała i nie tylko ciała.

Za doświadczeniem cielesnym krok za krok rodzi się doświadczenie myślowe. Wiem wszakże, że ta gwiazda jest daleko, choć w dzieciństwie marzyło się o jej zdobyciu. Wiem, że jeden skok nie przeniesie mnie do Ameryki. Mamy poczucie przestrzeni, jej wielkości, jej nieograniczenia, zdobywane od najwcześniejszych lat. Źródłowym faktem dla przestrzeni, by jej widzenie się zrodziło, jest całe nasze bycie w świecie<sup>21</sup>.

W Stasiukowym zapisie wyrażona jest niemożność uchwycenia kresu przestrzeni oraz dogłębne, źródłowe<sup>22</sup> odczucie znikomości i przygod-

<sup>20</sup> B. SKARGA: *Mój świat* W: EADEM: *Tercet metafizyczny*. Kraków 2009.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 30–31.

<sup>22</sup> Kategorię źródła i źródłowości, źródłowego doświadczenia w odniesieniu do metafizyki rozważała — odwołując się do różnych koncepcji i tradycji filozoficznych, od starożytnych po fenomenologię i egzystencjalizm — Barbara SKARGA: *Kwintet metafizyczny*. Kraków 2005 (zwłaszcza w rozdziałach: *O źródle i źródłowości*, *Doświadczenie*, *Źródła metafizyczności*).



ności ludzkiego istnienia, powstałe w wyniku uświadomienia sobie przerastającej człowieka potęgi, co prowadzi do — zamykającej omawiany fragment — konstatacji o iluzoryczności idei zapanowania człowieka nad światem:

Tak, najlepsza jest noc w obcym kraju na autostradzie, ponieważ obcość rozciąga się wtedy nad całą ziemią i porywa w swój nurt wszystkich bez różnicy. Gdzieś na linii horyzontu widać ognie ludzkich siedzib, które nie różnią się niczym od dalekiego lśnienia gwiazd. Ach, migotliwa tętnica nicości, ach, wspomnienie najstarszych czasów, gdy byliśmy na świecie bezdomni, gdy przestrzeń prerażała ogromem. Teraz irytuje nas nieuchwytność.

F, s. 6

Pisarz w bezpośredni sposób nie odwołuje się do jakiegokolwiek konkretnego konceptu filozoficznego, nie można również żadnej jego wypowiedzi osadzić w jasno określonej doktrynie religijnej, chociaż w jego utworach zauważalny jest ślad postawy religijnej<sup>23</sup>. Wprowadzone do literackiego zapisu sytuacje odpowiadają fundamentalnym przeczuciom nieskończoności: czy to nieskończoności świata, czy ludzkiego losu, czy prawdy — jak przedstawia Barbara Skarga, wypowiedzianym od początków filozoficznej refleksji<sup>24</sup>. Uczona określa je jako źródła metafizyczności, która

---

<sup>23</sup> Badacze określają ją — słusznie — na dosyć dużym poziomie uogólnienia: jako „prywatną religię” — zob. P. DZIEL: *Inspiracje religijne w pisarstwie Andrzeja Stasiuka*. W: *Literatura i wiara*. Red. A. SULIKOWSKI. Szczecin 2009 — lub wskazują duchowe aspekty utworów pisarza: Z. ZARĘBIANKA: *Podróż jako wieczny cykl życia. Duchowe wymiary podróży w prozie Andrzeja Stasiuka*. W: *Cykle i cykliczność: prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*. Red. A. KIEŻUŃ i D. KULESZA. Białystok 2010. Michał Paweł Markowski w swojej recenzji *Fado* bodaj najdobitniej wypowiadał się o metafizyczności cechującej pisarstwo Stasiuka, znajdującej wyraz w fascynacji nicością. Porównując dwie książki, zauważył przemodelowanie tego problemu: w przeciwieństwie do *Jadąc do Babadag* w *Fado* nicość jest nie tylko wskazywana, lecz poddana próbie przezwyciężenia. Zob. M.P. MARKOWSKI: *Los, wyobrażenia, samotność. O nowej książce Andrzeja Stasiuka*. „Europa. Tygodnik Idei” nr 36 (dodatek do „Dziennika” z 9 września 2006). Wcześniej religijną predylekcję pisarza zauważała w powieściach odnotowywał na przykład Jerzy MADEJSKI: *Według Pawła*. „Pogranicza” 1999, nr 6. (Przedruk w: IDEM: *Zamieszanie*. Kraków 2003).

<sup>24</sup> B. SKARGA: *Kwintet metafizyczny...*, s. 184–185.

Chce wyjść w jakimś wewnętrznym poczuciu nieskończoności poza granice spostrzeżeń, poza to, co jawne i dostępne. [...] Myślę więc, że pytając o źródła metafizyczności, trzeba wziąć pod uwagę to dziwne uczucie nieuznające granic, przeciwnie, zachęcające do ich przekraczania<sup>25</sup>.

Stasiuk w swoich książkach stara się przedstawić także metafizyczny, wychodzący poza auratyczną kontemplację widoków, aspekt doświadczenia świata. Wyraźnym zabiegiem stanowiącym w porządku tekstu motywację do wprowadzenia tematu przekraczania granicy tego, co widzialne zmysłowo i poznawalne pojęciowo, jest opis swego rodzaju eksperymentu dromologicznego, polegającego na świadomym i celowym posłużeniu się prędkością jako stymulatorem procesów postrzeżeń i wyobrażeń, prowokującym do porzucenia konwencjonalnych dyspozycji poznawczych jako bezużytecznych. To — można tak określić — przykład prowokowania po Viriliowsku rozumianego wypadku/przypadku, który stymuluje nowe warunki poznawcze. Oto fragment z *Jadąc do Babadag*:

Jeśli jedziemy na Węgry przez Slovenské Nové Mesto, to w miejscu, gdzie naszą szosę przecina droga numer 552, zaczyna się ten dziesięciokilometrowy kawałek, na którym można przycisnąć, ile dała fabryka. Jeśli jest wiosna, wzgórza zemplńskie są żółte od kwitnącego rzepaku. Wokół panuje taka pustka, że trudno rozstrzygnąć, czy jest to jeszcze pejzaż, czy już jego synteza. Szosa wspina się na kolejne grzbiety i opada, i biegnie tak prosto, jakby ktoś cisnął przed siebie krążek szarej wstążki. Przez te dziesięć kilometrów czuję się tak, jakbym w końcu trafił na jakąś nieszczelność bytu, jakbym oglądał świat od drugiej strony: wszystko jest tak samo, ale nie jest takie samo. Przed Čerhovem trzeba zwolnić na przejeździe kolejowym i rzeczy powoli wracają na swoje miejsca prawdopodobnie po to, żebym czuł się jak rozbitek ocalały z katastrofy, prawdopodobnie po to, bym mógł opowiadać te wszystkie dyrdymały, kłecić te legendy dające wytchnienie od rzeczywistości, której nie jestem w stanie pojąć i w dodatku nawet nie próbuję.

JB, s. 221

---

<sup>25</sup> Ibidem, s. 188.

Prędkość, jak zauważa Virilio, wytrąca podmiot z przestrzenno-czasowego kontekstu; na początku przywołanego fragmentu został ów kontekst określony przez wskazanie topografii i pory roku, które w dalszej części zostały zastąpione uogólnieniem ujawniającym niepewność poznawczą: naturalny krajobraz podmiot odbiera jako niesprecyzowany „pejzaż” albo nawet, co wprowadza wyższy stopień ogólności, jego „syntezę”. Tym bowiem, co zostało przedstawione jako najintensywniejsze doznanie w trakcie szybkiej jazdy, jest problematyczny status bytu, określony jako jego „nieszczelność”, co implikuje możliwość przekroczenia jego granic. Owo przekroczenie zasygnalizowane jest jako przyjęcie innej perspektywy widzenia: „jakbym oglądał świat od drugiej strony”, która wydobywa nową jakość rzeczywistości: „wszystko jest tak samo, ale nie jest takie samo”. Jednakże Stasiuk nie przedstawia wcale „jakie to jest”, wskazuje jedynie różnicę, pozostawiając sferę „inności” niewyrażeniu, a mówiąc dokładniej, niewypowiedzeniu, brakowi wypowiedzi w tej kwestii. Niemniej nie sama kategoria „niewyraźności” czy rozpatrywanie „niemożności wyrażenia niewyraźnego” lub „niepoznawalnego” interesuje pisarza<sup>26</sup>, lecz raczej zaznaczenie problemu epistemologicznej nieuchwytności i wprowadzenie sugestii dotyczącej ontologicznej niejednorodności świata. Treściowe elementy tego, co doznane jako inny porządek rzeczywistości, nie zostały przedstawione, lecz jedynie zaświadczone słowem, ale zabieg ten przewrotnie stwarza sytuację słownej niewyraźności, czyniąc z niej ośrodek literackiej kreacji<sup>27</sup>, co ujęte zostaje w autotematycznym komentarzu. Czytelny retoryczny chwyt autoironii, nazbyt manifestacyjnie ustanawiający dystans autora do własnej twórczości i zarazem służący autodemaskacji kompetencji poznawczych, wieńczy informację o powrocie „rzeczy” (ale presupozycyjnie także podmiotu wypowiedzi) na pierwotne miejsce, w podstawowy porządek świata. Autokomentarz

---

<sup>26</sup> Tematyzowane i immanentnie obecne w utworach przykłady zarówno od strony literackich praktyk, jak i teoretycznych stanowisk zbiera tom *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. BOLECKI i E. KUŹMA. Warszawa 1998.

<sup>27</sup> Na ten aspekt niewyraźności w literaturze zwrócił uwagę Kazimierz BARTOSZYŃSKI: *Między niewyraźnością a niepoznawalnością*. W: *Literatura wobec niewyraźnego...*, s. 6–7. Zob. też w IDEM: *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*. Kraków 2004, s. 217.

zewewnętrzne wobec tekstu doznanie wprowadza w porządek dyskursu, demonstrowa transgresję doświadczenia w akt pisania. Stasiuk-pisarz metafizyczność wydaje się tu jedynie „zaświadczać, a więc wskazywać na nią w indeksalnym trybie” — zgodnie z tezą dotyczącą strategii „wyrażania niewyraźnego”, jaką formułuje Ryszard Nycz w odniesieniu do epifanii negatywnej. Fragment z *Jadąc do Babadag* można byłoby zatem ująć — w odróżnieniu od licznie obecnych w twórczości autora epifanii<sup>28</sup> (nazwać je można analogicznie do negatywnych: pozytywnymi) — w konwencji poetyki „śladu zawsze niewypowiedzianej, poza przedstawieniem obecnej rzeczywistości”<sup>29</sup>.

Przywołany przykład literacko obrazuje całościową wykładnię Virilia estetyki znikania, przedstawioną w charakterystyce pyknolepsji. Prędkość, jak powiada Virilio — przypomnijmy tę tezę po raz kolejny — wyrwa podmiot z przestrzenno-czasowego kontekstu. Dla zobrazowania efektów postrzeżeńiowych, jakie można osiągnąć w takich warunkach, teoretyk posługuje się opisem jednostki chorobowej zdiagnozowanej w psychologii i psychiatrii, a mianowicie pyknolepsji. Choroba ta objawia się chwilowymi przerwami w świadomości, niedostrzegalnymi dla otoczenia, w wyniku których następuje zerwanie ciągłości postrzegania przy jednoczesnym braku poczucia zerwania ciągłości czasowej. Osoba nią dotknięta musi scalić powstałe w pamięci wyrwy, luki i miejsca puste z danymi postrzeżeńiowymi zarejestrowanymi w momentach pełnej świadomości. Od opisu objawów pyknolepsji i podobieństw stanów postrzeżeńiowych chorego z doświadczaniem świata w warunkach wzrastającej prędkości (oferowanych przez nowoczesne techniki i technologie) oraz analogii do percepcji tradycyjnego filmu, jako zjawiska opartego na montażu kadrów rozdzielonych pustymi miejscami, rozpoczyna Virilio swoją książkę<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Zob. rozdział *Epifanie rzeczywistości*.

<sup>29</sup> R. Nycz: „Wyrażanie niewyraźnego” w *literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*. W: *Literatura wobec niewyraźnego...*, s. 100. Zob. też w IDEM: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 49.

<sup>30</sup> Virilio powołuje się także na badania faz snu człowieka, w tym zjawiska „rapid-eye-movement sleep”, w którym zachodzą mechaniczne procesy podobne

W zapisach Stasiuka efektu pyknoleptycznego doświadczenia scallania sekwencyjnego układu postrzeganych zjawisk należy dopatrywać się nie tyle w samym przedstawieniu, ile w strukturze opowiadania. Na poziomie dyskursu formułowane są *explicite* uwagi o sytuacjach transgresyjnych, które niespodziewanie wytrącają podmiot z nawyków potocznego doświadczenia, oferując możliwości przejścia w doświadczenie metafizyczne, po którym następuje powrót do sytuacji wyjściowej:

I wszędzie było tak samo, wszędzie trwał ten opętany karnawał, ten taniec na wulkanie, wszędzie te pióropusze ognia i siarki, jakby świat miał zaraz eksplodować, zamienić się w iskry i płonące okruczności i przepaść na wieczność w zimnych i ciemnych otchłaniach kosmosu. Takie miałem myśli i nic nie poradzę. Jechałem jak we śnie i nie jestem pewien, czy auto w ogóle dotykało kołami asfaltu. [...] No więc jechałem i pytałem w duchu: czy to jest jeszcze mój kraj, czy już wyjechałem za granicę i przekroczyłem jakiś niebiański Check-Point Charlie i jestem po drugiej stronie niewidzialnej szyby świata. Gdzieś za Dębicą zniosło mnie w lewo, na wschód, bo zawsze znosi mnie w tamtą stronę świata, w Pogórze Dynowskie i Strzyżowskie, w te zapadliska między pagórkami, w te ścieśnienia krajobrazu, gdzie w zapomnieniu i bez wielkich pretensji żyją ludzie. Wjechałem w ten krajobraz próchniejącej materii starości, bezowocnego usiłowania, bud, budek, chałupinek, kruszącej się cegły, tlejącego drewna, heroicznego wysiłku trwania, tej Polski wicelowiatowej i wiceminnej, z trzema autobusami na dzień i starożytnym asfaltem na wieki wieków. Ale w tym nadprzyrodzonym świetle jesieni to wszystko wyglądało tak, jakby zaraz miało wzlecieć do nieba, jakby tutaj zagościło przelotnie, przysiadło jak raiński ptak i zaraz miało odfrunąć z powrotem w niebiosy i zostawić po sobie spalony, martwą ziemię. [...] Powoli robiło się południe i światło gęstniało, zamieniało się w płynny miód, w blask, jaki można zobaczyć na starych ikonach. Cała różnica polegała na tym, że na ikonach nie znajdziemy cienia, ponieważ ikony dzieją się w prawdziwym nie-

---

do stanu pyknolepsji. Perswazyjnie zatem stawia tezę o powszechności pyknoleptycznych doznań: „Któż jest więc pyknoleptykiem? Moglibyśmy z pewną dozą racji odpowiedzieć: a któż nim nie jest lub nim nie był?”. Zob. P. VIRILIO: *The Aesthetics of Disappearance...*, s. 14–15.

bie. A w okolicach Domaradza cienie były już dwakroć dłuższe od rzeczy, które je rzucały.

F, s. 109–110

Stasiuk nie bez powodu (nie jedyny to przecież raz) stosuje słownictwo o religijnych konotacjach, aby podkreślić doświadczenie epifanii pozafizycznego wymiaru istnienia świata. W cytowanym fragmencie posłużył się ponadto ikoną jako wzorcem obrazowego przedstawienia, którego istotą jest — w tradycji chrześcijańskiej, ustanowionej już w pierwszych wiekach Kościoła<sup>31</sup> — „wprowadzenie świadomości widza w świat ducha, ukazanie tajemniczych i nadprzyrodzonych zjawisk”<sup>32</sup>. Odwołanie się do ikony nie jest przypadkowe. Pisarz, osiadły w Beskidzie Niskim, na terenach, na których etniczna ludność wyznaje prawosławie, korzysta z charakteryzującej tamtejszą kulturę wrażliwości estetycznej i duchowej, czego współczesne świadectwo odnaleźć można choćby w twórczości Nikifora<sup>33</sup>. Przywołany opis zawiera elementy estetyki i teologii ikony: obrazowanie oparte jest na wyznaczonej przez kanon kolorystyce przedstawiania krajobrazu, a mianowicie za pomocą barw ognia i słońca, czyli czerwieni i miodowej żółci. Symbolikę takiego zabiegu tłumaczy Michel Quenot: „skały malowane czerwoną ochrą podkreślają uciekanie od wszelkiego realizmu i otwierają drogę ku światu duchowemu. Są to kolory mistyczne”<sup>34</sup>. Najbar-

<sup>31</sup> Zob. T. ŁUKASZUK: *Burzliwe dzieje idei ikony*. W: IDEM: *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*. Kraków 2008.

<sup>32</sup> P. FLORENSKI: *Ikonostas i inne szkice*. Przekł. i przypisy Z. PODGÓRZEC. Wprowadzenie H. PAPROCKI. Białystok 1997, s. 131.

<sup>33</sup> W ostatnich latach odradza się świadomość etniczna oraz tradycja wygnanej po II wojnie światowej z Beskidu Niskiego i regionów podkarpackich społeczności łemkowskiej oraz bojkowskiej. Przejawem tych procesów są organizowane festiwale i dni kultury, między innymi upamiętniające „Akcję Wisła” święto „Łemkowska Watra”. Pozostałości kultury materialnej czyni się atrakcjami turystycznymi, czemu służą na przykład wytyczone Podkarpackie Szlaki Ikon obejmujące cerkwie Doliny Sanoka i Oślawy oraz Muzeum Ikon w Sanoku, a w gminie Krynica-Zdrój — Szlak Cerkwi Łemkowskich. Zob. ważniejsze publikacje i albumy: G. i Z. MALINOWSCY: *Ikony i cerkwie. Tajemnice łemkowskich świątyń*. Warszawa 2009; R. BAŃKOSZ: *Cerkwie Szlaku Ikon*. Krosno 2010; *Łemkowskie cerkwie*. Zdjęcia J. ŻAK, tekst A. PIECUCH. Warszawa 2011.

<sup>34</sup> M. QUENOT: *Ikona — okno ku wieczności*. Tłum. H. PAPROCKI. Białystok 1997, s. 93.

dziej jednak wyróżniająca ikonę cecha to obecność w niej światła. Służy temu nałożenie na malunek płatków lub nitek czystego złota, które nie jest kolorem i „ze względu na swój walor czystego światła, w przeciwieństwie do kolorów odbijających światło, odnosi się do Boskości, do świata niewidzialnego, a jako topliwy metal — przepływa przez przemienione ciała”<sup>35</sup>. Stasiuk, prowadząc swój opis geograficznie ukonkretnionego miejsca, ujrzanego w warunkach prześwietlenia jesiennym słońcem, wyraźnie odwołuje się do hermeneutyki świętego obrazu. Tradycja bowiem mówi, że „ikonę maluje się na świetle”, co rosyjski teolog i historyk sztuki wyjaśnia w odniesieniu do wszechobejmującej światłości jako widzialnego znaku Boga:

Światło, które najbardziej odpowiada ikonowej tradycji, złoci się, to znaczy objawia się właśnie jako światło, czyli blask, a nie jako kolor. Innymi słowy, wszystkie wyobrażenia pojawiają się na złotym oceanie łaski, omywane promieniami światła Boskiego. [...] I jeśli łaska stwórcza jest warunkiem i przyczyną, sprawcą wszelkiego działania, zrozumiałe, że i na ikonie, gdy znamionowany jest abstrakcyjnie lub, ściślej, gdy jest przedznamionowany jej schemat, proces urzeczywistnienia zaczyna się od ozłocenia go światłem. Od złota łaski stwórczej ikona się zaczyna i złotem łaski uświęcającej, czyli wykończeniem złotymi kreskami się kończy<sup>36</sup>.

Światło wyraża ontologię malarstwa ikonowego, jak wyklada teolog francuski: „Świat zniszczalny, w którym wszyscy uczestniczymy, na ikonach jest przemieniony, podobnie jak i przebóstwiony jest człowiek”<sup>37</sup>. Tak też, w stanie przemiany skrawka rzeczywistości materialnej (pośledniej i brzydkiej) w rzeczywistość świętą, przedstawia autor opisywany widok. Jakże blisko w zaprezentowanej metafizyce bytu jest Stasiukowi do malarza ikon. Fragment z *Fado* wystarczy zestawzić z teologiczną interpretacją ontologii zawartej w malarstwie ikonowym:

Ikona objawia świat piękna, harmonii i pokoju, w którym człowiek i kosmos odnajdują swój rajski stan. Sztuka i świat, często skie-

---

<sup>35</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>36</sup> P. FLORENSKI: *Ikonostas i inne szkice...*, s. 188–189.

<sup>37</sup> M. QUENOT: *Ikona — okno ku wieczności...*, s. 75.

rowane wyłącznie na siebie i zamknięte w immanencji-więzieniu, zastępują transcendencję. Ikona stale przypomina o końcu ludzkiej egzystencji: stawszy się *ophthalmōs* [okiem duszy — B.G.], rozwija wizję wewnętrzną, karmioną przejrzystością Ducha Świętego, który wszystko przemienia. Ikona ma swoją konstytutywną zasadę w światłości Przemienienia Pańskiego<sup>38</sup>.

Hermeneutyka ikony zdecydowanie daje pierwszeństwo jakościom metafizycznym przed wartościami artystycznymi, o czym przekonuje Paweł Florenski:

Ikona może być najwspanialszym dziełem sztuki, może też nim nie być, lecz u jej podstaw nieuchronnie leży rzeczywisty odbiór świata niewidzialnego, rzeczywiste doświadczenie duchowe<sup>39</sup>.

Wskazanie takiej genezy pozwala wyznaczyć ikonie (nawet gdy odnajdujemy w niej wartości artystyczne) szczególną funkcję, niesprowadzalną do *mimesis*. Michel Quenot przedstawia tę kwestię następująco:

Ikona bardziej niż inne dzieła sztuki zakłada istnienie takiej sztuki, która pozwala przejść od tego, co widzialne, do tego, co niewidzialne<sup>40</sup>.

Stasiuk, obierając za wzorzec estetykę i metafizykę ikony, daje sygnał źródłowo obecnego w literackim opisie doświadczenia duchowego, uwalniającego przejście poza granice tego, co postrzegalne zmysłowo.

Posłużmy się jeszcze raz objaśnieniami Barbary Skargi, podnoszącej rodzące się w takich momentach pytania:

Granice. Kiedy pada to słowo, natychmiast budzi się myśl, a co jest poza nimi? Ten, co świat stworzył? Czy jakaś inna zupełnie przestrzeń, jakiś antyświat, o którym zgoła nie mamy pojęcia, ale który może istnieje, skoro kosmologia mówi o liniach „brzegu”. Nie o kosmologię mi jednak chodzi, raczej o to dziwne przeświadczenie człowieka, że musi być coś poza, coś niezmiernie ważnego. Człowiek

<sup>38</sup> Ibidem, s. 141.

<sup>39</sup> P. FLORENSKI: *Ikonostas i inne szkice...*, s. 137.

<sup>40</sup> M. QUENOT: *Ikona — okno ku wieczności...*, s. 8.



żyje w relacji do tego, co jest światem, i do tego, co jest poza światem, i tę drugą relację najczęściej zawłaszcza religia<sup>41</sup>.

Strukturą pyknoleptycznego wiązania można także objąć także całość podróży narracji, rozpiętych na biegunach auratycznej kontemplacji naturalnego krajobrazu, ekstatycznych doznań autostradowych widoków, metafizycznych przeczuć, epifaniijnych przykładów tego, co wydaje się wieczne i niezmiennie. Pyknoleptyczne scalanie staje się w książkach Stasiuka strategią tworzącą model nowoczesnego doświadczenia oraz model jego pisarstwa.

#### 4

Jean Baudrillard rozpoczyna książkę o Ameryce opisem jazdy samochodem przez rozległy, pustynny teren:

Zrodzona z bezkresnych wzgórz Teksasu i sierry Nowego Meksyku nostalgia: łagodne zanurzanie się i wynurzanie autostrad, muzyka na cały regulator ze stereo-chryslera, fala gorąca — punktowa fotografia tu już nie wystarcza — z tej podróży trzeba by nakręcić totalny film drogi w rzeczywistym czasie jej trwania, z nieznośnym upałem i muzyką włącznie, i odtworzyć go potem u siebie, w zaciemnionym pokoju, od początku do końca bez przerwy — by odnaleźć magię autostrad i odległości, zimnego alkoholu na pustyni i prędkości, raz jeszcze przeżyć to w rzeczywistym czasie na taśmie magnetowidu — nie tylko dla czystej rozkoszy wspomniania, lecz dla fascynacji szaleńczym powtórzeniem, które zawarte już było w abstrakcyjności samej podróży. Rozwijanie się pustyni podczas jazdy jest nieskończenie bliskie wieczności błony filmowej<sup>42</sup>.

Baudrillardowski zapis podróży zawiera kluczowe dla tego myśliciela pojęcia, charakteryzujące model ponowoczesnego doświadczenia.

<sup>41</sup> B. SKARGA: *Mój świat...*, s. 12.

<sup>42</sup> J. BAUDRILLARD: *Ameryka*. Tłum. R. LIS. Warszawa 1998, s. 7.

W tym przypadku osią owego doświadczenia jest (podobnie jak w propozycji Virilia) prędkość, która modyfikuje fizycznie odmierzone kategorie odległości i czasu; wzmacnia ich zmysłowo odbierane przejawy, produkuje przerost i nadmiar postrzeganych form, czyni je widowiskiem, czyli wystawia na widok<sup>43</sup>. Metaforyczny język: „łagodne zanurzanie się i wynurzanie autostrad”, „rozwijanie się pustyni podczas jazdy”, opisuje jednakowoż wcale nie metaforycznie rozumiane przeżycie. Zakłada ono, że można je powtórzyć dzięki operacyjnej kopii, symulakrum; zauważa bowiem filozof: „z tej podróży trzeba by nakręcić totalny film drogi w rzeczywistym czasie jej trwania [...] i odtworzyć go potem u siebie”. Odnotowane przezeń doświadczenie podróży nie tyle podlega prawu wyobraźni filmowej (jest ona oczywiście obecna – zarówno jako przejaw porządku widzialności, do jakiego doszedł człowiek nowoczesny dzięki technologicznemu statusowi kina i jego kulturotwórczej roli<sup>44</sup>, jak i jako popularny obraz Ameryki – produkt hollywoodzkiego przemysłu<sup>45</sup>), ile poddane zostało reżimowi hiper-rzeczywistości, która – wedle niego – stanowi o jakościowej zmianie współczesnego uniwersum. Wszak to właśnie Baudrillard konsekwentnie wyraża pogląd, że właściwością naszych czasów jest proces przekształcania świata w obraz zaawansowany (głównie dzięki różnorodnym technologiom produkcji i reprodukcji), i to tak bardzo ekspansywny (obejmuje wszystkie dziedziny ludzkiej działalności: od reklamy i mody po politykę), że dokonuje się unieważnienie rozróżniania tego, co realne – i zarazem oryginalne – oraz tego, co przedstawione<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> W książce *Les strategies fatales* pisał o „ekscentryczności rzeczy”, które zaczynają dominować nad podmiotem. Wyjaśniał: „Rzeczy znalazły sposób, by umknąć coraz to nudniejszej dialektyce sensu i znaczenia: rozrastają się w nieskończoność, podwajają i potęgują swą własną istotę, aż do ekstremum, aż do obsceniczności”. Cyt. za: K. WILKOSEWSKA: *Wariacje na postmodernizm...*, s. 76.

<sup>44</sup> Tak przedstawiał film – jako wzorzec nowej wrażliwości percepcyjnej wymuszonej postęпами techniki – W. BENJAMIN: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej...*, s. 228–231.

<sup>45</sup> Do poznawania Ameryki dzięki oglądaniu filmów Baudrillard przyznał się w rozmowie z P. Petit. Zob. J. BAUDRILLARD: *Przed końcem*. Rozmawia P. PETIT. Tłum. R. Lis. Warszawa 2001, s. 106, 109.

<sup>46</sup> Prezentację swoich tez zawarł BAUDRILLARD między innymi w książce *L'échange symbolique et la mort*. Paris 1976. Polski przekład: *Wymiana symboliczna*

Pozycja wewnątrz pędzącego pojazdu, na jaką skazany jest współczesny podróżnik-zdobywca przestrzeni, powoduje, że realność świata przesłanianą jest jego obrazem. Człowiek, wyposażony w maszynę pozwalającą szybko i sprawnie pokonać najbardziej rozległą przestrzeń, miast zbliżyć się do realnego świata (co było jeszcze celem nowoczesnych podróży, kiedy statek, pociąg, aeroplan dawały możliwość fizycznego dotarcia do odległych i trudno dostępnych dla pieszego miejsc), oddala się od rzeczywistości. Maszyna nie służy już tylko jako środek dotarcia do geograficznego celu; zabiera pasażera nie w botanicznie, zoologicznie czy socjologicznie ustanowiony świat, lecz w hiperrzeczywistość.

Doznanie, jakie zanotowali francuscy filozofowie kultury, uwarunkowane prędkością pojazdu oraz dystansem do świata, jaki owa prędkość — ale też samochodowa szyba — ustanawia, obrazuje nową jakość współczesnego podróżowania, którego efektem już nie jest satysfakcja poznania prawdziwego świata<sup>47</sup>. W refleksję obu teoretyków wpisane jest doświadczenie podróży, podczas której przekracza się fizyczny wymiar pokonywania — jak się wydaje, niezmierzonej — przestrzeni, zyskując ekstatyczne przeżycie nieskończoności<sup>48</sup>.

---

*i śmierć*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2007. Rozwinął je w *Simulacres et simulation*. Paris 1981. Polski przekład: *Symulakry i symulacja*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.

<sup>47</sup> Historyczny przegląd modeli podróżowania przedstawiła A. WIECZORKIEWICZ w monografii *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*. Kraków 2008. Zob. także wcześniejsze pozycje, na przykład: H. ZAWORSKA: *Sztuka podróżowania: poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Stanisława [powinno być: Tadeusza — B.G.] Różewicza*. Kraków 1980; D. KOZICKA: *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków 2003.

<sup>48</sup> Odwołuję się w tym miejscu do rozważań Agaty Bielik-Robson na temat współczesnej ekstazy, której kierunek wyznaczyły ponietzscheańskie stanowiska filozoficzne. Ekstaza — „bycie poza sobą”, w nowoczesnym wariacie — jak przekonuje badaczka — jest specyficzną realizacją *via negativa*, jest drogą „od”, polegającą co prawda na zerwaniu więzów, odejściu od przygodności, ale w istocie „Jej droga jest negatywna od początku do końca, doznanie ekstazy nie jest wynikiem otwarcia na transcendencję, lecz szczególnej intensyfikacji samej *via negativa*, aktu oczyszczenia (odpowiednika mistycznej *purificatio*), doprowadzonego do ostatecznej skrajności. [...] Droga negatywna, która w tradycyjnej mistyce służy zanegowaniu rzeczywistości doczesnej, broniącej dostępu do bytu absolutnego, tu sama staje się mechanizmem tworzenia transcendencji”. A. BIELIK-ROBSON: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 73.

Ma świadomość takich konsekwencji używania prędkości polski pisarz. Ekstazyjne doznania — zamknięte w, po Baudrillardowsku rozumiane, hiperrealne obrazy — przedstawia we fragmencie zamieszczonym w *Dojczland*:

I żeby to wszystko zgłębić, powinienem kiedyś wytrzeźwieć i pojechać do Niemiec autem. Ach, wślizgnąć się w hiperrealną sieć autostrad, zapłatać się w nadprzyrodzone trajektorie rozjazdów, estakad i obwodnic. Jechać i stawać tylko po to, by zatankować. Tak, być jak Jack Kerouac Bundesrepublik, być jak Dean Moriarty Szlezwika-Holsztynu i Saksonii-Anhalt. Nareszcie dojechać tam, gdzie nie dojeżdżają srebrne ICE i nie lądują samoloty. Porzucać sześciopasmówki, w celu zgłębienia się w bukoliczny pejzaż Meklemburgii albo wysokogórski krajobraz Bawarii, i znowu powracać na autobahny, by grzmocić sto pięćdziesiąt i patrzeć, jak czerwona wskazówka od paliwa nieubłaganie zbliża się do „Empty”. Tak kiedyś zrobię. Przyjadę autem i będę jeździł w kółko, nie zajeżdżając do żadnego miasta, będę tylko odczytywał drogowskazy: Berlin, Monachium, Frankfurt, Hamburg, i będę grzał dalej. W nieskończoność i nicość, póki nie rozleci się silnik i póki nie zardzewieje na amen karoseria, i póki nie umrę z bezsenności. I wtedy zatrzymam się na Lindenstrasse, i jako trup wejdę na drugie piętro, by to wszystko opisać.

D, s. 41

Jednakże, co zauważalne jest dzięki nadmiernie uwydatnionej składniowymi zabiegami paralelizmów, wyliczeń i polisyndetonu emfazie, Stasiuka nie interesują li tylko efekty technologicznych udogodnień. Tym, co wydaje się go szczególnie pociągać, a czemu daje wyraz w twórczości, jest uchwytowanie stanów granicznych w doświadczeniu, sytuacji przejść poza to, co spodziewane, konwencjonalne i schematyczne, zbieranie obrazów świata w pełnej różnorodności jego materialnych i duchowych przejawów.

\* \* \*

Przedstawione rozdziały fragmenty pozwalają zwrócić uwagę na kilka problemów związanych z wizualnym charakterem Stasiukowego doświadczenia podróży. Przeprowadzone analizy odślaniają pracę

wyobraźni autora, ujawniają mechanizmy kształtowania się obrazu świata w świadomości twórcy, odsyłające do kulturowych i cywilizacyjnych uwarunkowań procesu postrzegania i tworzenia obrazowych przedstawień rzeczywistości. Wybrane ze Stasiukowych narracji podróżnych przykłady są świadectwem doświadczenia rzeczywistości, ujmowanej przede wszystkim w aspekcie wizualnym. Pozwalają rozpoznać medialne matryce pełniące zasadniczą funkcję w poznawczym ujmowaniu świata. Przystosowanie oka do rytmu poruszania się pociągu skutkuje wprzęgnięciem w sytuację poznawczą efektów znanych z kina, które zdecydowanie adekwatniej oddają dynamikę przesuwających się za oknem obrazów niż — powszechnie uznawane za ustatyczniające rzeczywistość — przedstawienia malarskie czy fotografie. Zawarte w przywołanych opisach przykłady mediatyzacji widzenia, w której film przyjmuje funkcję medialnej kliszy organizującej przedstawienie, charakteryzują pewien ogólny paradygmat współczesnego doświadczenia rzeczywistości, wskazujący na swego rodzaju przymus mediatyzacji, albowiem poznawanie świata w podróży odbywanej nowoczesnym pojazdem: czy to pociągiem, samochodem, czy też samolotem, utrzymuje fizyczny dystans między podróżującym a światem, okno zaś staje się rodzajem fizycznego lub mentalnego ekranu.

Tłumaczą być może również indywidualny rys, jaki wyłania się w Stasiukowym widzeniu i przedstawianiu świata, często stający się tematem autorefleksyjnych i metatekstowych partii jego utworów. Podróż bowiem oglądaną z perspektywy czasu i poddaną literackiemu zapisowi puentuje zwykle Stasiuk jako ciąg zapamiętanych obrazów, przechowywanych w pamięci, jako sen, a nawet fikcję. Natomiast akt wspomniania czy też sama pamięć miejsc, sytuacji bądź zdarzeń zaistniałych w podróży ukazywane są przez analogię do pracy urządzeń optycznych wykorzystujących mechanizm rzutowania obrazów na płaszczyznę ekranu. Mediatyzacja, polegająca na korzystaniu z klisz przedstawieniowych zainicjowanych wynalazkami „okołokinematograficznymi”, wpisana w konkretną sytuację percepcyjnego poznawania świata, zostaje zatem przeniesiona na — tematyzowany w narracji — proces przypominania, zapamiętywania i w końcu opisywania świata widzianego w podróży.

## Nota bibliograficzna

W książce zostały wykorzystane, po rozszerzeniu i uzupełnieniu, następujące opublikowane moje artykuły:

*Ekfrazja fotografii. „Zagłada” Piotra Szewca; „Archeologia fotografii”. „Finis Silesiae” Henryka Wańka; Fotografia i postpamięć. „Zimno” Piotra Czakańskiego.* W: A. DĘBSKA-KOSSAKOWSKA, B. GONTARZ, M. WISZNIOWSKA: *Literackie reprezentacje historii. Świadectwa — mediatyzacje — eksploracje.* Katowice 2013, s. 83—163.

*Ikonizacja rzeczywistości w „Dukli” Andrzeja Stasiuka.* W: *Przestrzeń sztuki: obrazy — słowa — komentarze.* Red. M. POPCZYK. Katowice 2005, s. 70—78.

*Andrzeja Stasiuka widzenia i olśnienia.* W: *Świat przez pryzmat „ja”.* T. 2: *Studia i interpretacje.* Red. B. GONTARZ, M. KRAKOWIAK. Katowice 2006, s. 210—222.

*Geografia, historia i pamięć. Upamiętnianie przeszłości w pisarstwie Andrzeja Stasiuka.* W: *Opowiedzieć historię. Prace dedykowane Profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu.* Red. B. GONTARZ, M. KRAKOWIAK. Katowice 2009, s. 300—316.



# Bibliografia

## Literatura podmiotu

CZAKAŃSKI P.: *Zimno*. Katowice 2006.

*Dowód na istnienie Zamościa*. Z Piotrem SZEWCEM rozmawia Teresa MADEJ.  
<https://www.zamosconline.pl/text.php?id=4244&rodz=kul> [dostęp: 20 maja 2013].

*Fotografujemy skwapliwie zjawiska*. Z Piotrem SZEWCEM rozmawia Krzysztof LISOWSKI. „Dekada Literacka” 1993, nr 11.

*Jestem tradycjonalistą*. Z H. WAŃKIEM, malarzem i pisarzem, rozmawiał P. SZEWC. „Nowe Książki” 2006, nr 12.

LACHMANN P., WANIEK H.: *Świat przed końcem świata*. „Przegląd Polityczny” 2004, nr 65.

*Patroszenie świata*. Z Andrzejem STASIUKIEM rozmawiają Katarzyna JANOWSKA i Piotr MUCHARSKI. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 14 (zapis programu telewizyjnego *Rozmowy na nowy wiek*).

*Portret z ciemnością w tle*. Z Henrykiem WAŃKIEM rozmawiała Joanna GROMEK. „Gazeta Wyborcza” z 9 kwietnia 2003.

STASIUK A.: *Deutschland*. Wołowiec 2007.

STASIUK A.: *Dukla*. Rysunki K. TARGOSZ. Czarne 1999.

STASIUK A.: *Dziennik okrętowy*. W: J. ANDRUCHOWYCZ, A. STASIUK: *Moja Europa*. *Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*. Wołowiec 2000.

STASIUK A.: *Dziennik pisany później*. Z fotografiami D. PAWEŁCA. Wołowiec 2010.

STASIUK A.: *Fado*. Wołowiec 2006.

STASIUK A.: *Jadąc do Babadag*. Wołowiec 2004.

STASIUK A.: *Zima*. W: IDEM: *Zima*. Obrazy K. TARGOSZ. Wołowiec 2001.

SZEWC P.: *Przygotowuję do wznowienia...* W: IDEM: *Zagłada*. Kraków 2003.

SZEWC P.: *Zagłada*. Kraków 2003. (Wydanie zmienione w stosunku do pierwodruku: Warszawa 1987).



- Śląsk z zaświatów. Z Henrykiem WAŃKIEM rozmawiał Marek RADZIWON. „Gazeta Wyborcza” z 20 września 2004.
- Ta moja „gorsza” Europa. Z Andrzejem STASIUKIEM rozmawia Bartosz MARZEC. „Rzeczpospolita” z 30 kwietnia 2004.
- WANIEK H.: *Archeolog negatywów*. „Sycyna” 1998, nr 10.
- WANIEK H.: *Finis Silesiae*. Wrocław 2003.
- WANIEK H.: *Gdzie szukać Śląska?*. „Śląsk” 2007, nr 11.
- WANIEK H.: *Ja tutaj przyjeżdżam po skarby*. „Śląsk” 1999, nr 7.
- WANIEK H.: *Polak mały*. „Rzeczpospolita” z 25 września 2004.
- WANIEK H.: *Polnische Wirtschaft*. „Fraza” 2002, nr 3.
- WANIEK H.: *Postowie*. W: IDEM: *Finis Silesiae*. Wrocław 2003.
- WANIEK H.: *Śląsko — Silesia — Schlesien*. W: IDEM: *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca*. Kraków 1996.

### Literatura przedmiotu

- ALBERTI J.B.: *O malarstwie*. Przeł. M. RZEPIŃSKA. W: *Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów*. Cz. 1. T. 1: *Myśliciele, kronikarze, artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.* Wybrał i oprac. J. BIAŁOSTOCKI. Warszawa 1978.
- ANKERSMIT F.: *Historism and Postmodernism. A Phenomenology of Historical Experience*. In: IDEM: *History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley 1994.
- ANKERSMIT F.: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. i wstęp E. DOMAŃSKA. Kraków 2004.
- ANKERSMIT F.: *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*. Przeł. M. ZAPĘDOWSKA. W: F. ANKERSMIT: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. i wstęp E. DOMAŃSKA. Kraków 2004.
- BABUCHOWSKA E.: *Sprawiedliwi*. „Gość Niedzielny” 2005, nr 37.
- BAGAJEWSKI A.: *Mapa, podróż, czas*. „Kresy” 2004, nr 4.
- BAGAJEWSKI A.: *„Podróże do Polski” Andrzeja Stasiuka*. „Kresy” 2006, nr 3.
- BANASZKIEWICZ K.: *Audiowizualność i memetyki przestrzeni. Media — narracja — człowiek*. Warszawa 2011.
- BAŃKOSZ R.: *Cerkwie Szlaku Ikon*. Krosno 2010.
- BARTHES R.: *Imperium znaków*. Przeł. A. DZIADEK. Przejrzał, poprawił, wstępem opatrzył M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999.
- BARTHES R.: *L'Effet de Réel*. „Communication” 1968, nr 11. Polskie tłumaczenie: IDEM: *Efekt rzeczywistości*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 2012, nr 4.

- BARTHES R.: *S/Z*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, M. GOŁĘBIEWSKA. Wstęp M.P. MARKOWSKI. Warszawa 1999.
- BARTHES R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. TRZNADEL. Warszawa 2008.
- Pierwodruk polskiego tłumaczenia: Warszawa 1996.
- BARTHES R.: *The Photographic Message*. In: IDEM: *Image — Music — Text*. Selected and transl. by S. HEATH. [London] 1977.
- Pierwodruk: *Le message photographique*. „Communications” 1961, nr 1.
- BARTOSZEWSKI W.: *Po obu stronach muru. W: Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939—1945*. Oprac. W. BARTOSZEWSKI, Z. LEWINÓWNA. Warszawa 2007.
- BARTOSZYŃSKI K.: *Między niewyraźnością a niepoznawalnością*. W: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. BOLECKI i E. KUŹMA. Warszawa 1998.
- Przedruk w: K. BARTOSZYŃSKI: *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*. Kraków 2004.
- BAUDRILLARD J.: *Ameryka*. Tłum. R. LIS. Warszawa 1998.
- BAUDRILLARD J.: *L' échange symbolique et la mort*. Paris 1976.
- Polski przekład: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2007.
- BAUDRILLARD J.: *Przed końcem*. Rozmawia P. PETIT. Tłum. R. LIS. Warszawa 2001.
- BAUDRILLARD J.: *Simulacres et simulation*. Paris 1981.
- Polski przekład: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.
- BAUDRY J.-L.: *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*. Przeł. A. HELMAN. W: *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Red. A. HELMAN. Kraków 1992.
- BAZIN A.: *Ontologia obrazu fotograficznego*. W: *Film i audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*. Cz. 2: *Film w kulturze*. Oprac. J. BOCHEŃSKA, I. KURZ, S. KUŚMIERCZYK. Warszawa 2002.
- BELTING H.: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. BRYL. Kraków 2007.
- BENJAMIN W.: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Tłum. J. SIKORSKI. W: W. BENJAMIN: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996.
- BENJAMIN W.: *Mała historia fotografii*. Przeł. J. SIKORSKI. W: W. BENJAMIN: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996.
- BENJAMIN W.: *O kilku motywach u Baudelaire'a*. Przeł. B. SUROWSKA. „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5.
- BENJAMIN W.: *Pasaże*. Red. R. TIEDEMANN. Przeł. I. KANIA. Posłowie Z. BAUMAN. Kraków 2005.

- BENJAMIN W.: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. J. SIKORSKI. W: W. BENJAMIN: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996.
- BERNACKI M.: *Jak możliwa jest kontemplacja świata po „Zagładzie”*. O trylogii powieściowej Piotra Szewca. W: *Literatura i wiara*. Red. A. SULIKOWSKI. Szczecin 2009. Pierwodruk: „Przegląd Powszechny” 2007, nr 5.
- BIAŁOSTOCKI J.: *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*. Oprac. J. BIAŁOSTOCKI. Wrocław 1965.
- BIELIK-ROBSON A.: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.
- BIEŃCZYK M.: *Homo Pyknolepticus*. W: *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*. Red. D. SIWICKA, M. BIEŃCZYK, A. NAWARECKI. Warszawa 1996.
- BIEŃCZYK M.: *Postowie*. W: E. CIORAN: *Historia i utopia*. Przeł. M. BIEŃCZYK. Warszawa 1997.
- BILLAULT A.: *L'univers de Philostrate*. Bruxelles 2000.
- BLANCHOT M.: *Czytanie Kafki*. W: IDEM: *Wokół Kafki*. Przeł. K. KOCJAN. Warszawa 1996.
- BLANCHOT M.: *Niezniszczalne. Być Żydem*. Przeł. W. BŁOŃSKA. „Literatura na Świecie” 1996, nr 10.
- BOCZKOWSKA M.: *Strzępy fikcji, mozaika pamięci*. „Twórczość” 2007, nr 8.
- BODOR Á.: *Okręg Sinistra. Rozdziały pewnej powieści*. Przeł. M. KOMOROWSKA. Wołowiec 2001.
- BODOR Á.: *Przekleństwo strefy pokonanych*. Rozmowę przeprowadził Andrzej STASIUK i Monika SZNAJDERMAN. „Rzeczpospolita” z 1 sierpnia 2001.
- BOJARSKA K.: *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna*. „Tworki” Marka Bieńczyka w kontekście literatury posttraumatycznej. „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 2.
- BURGIN V.: *Re-reading Camera Lucida*. In: IDEM: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London 1987.
- BURKE K.: *Działanie symboliczne w poemacie Keatsa*. Przeł. A. ZGORZELSKI. W: *Sztuka interpretacji*. T. 1. Wybór i oprac. H. MARKIEWICZ. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971.
- CARPENTER B.: *The Poetic Avant-Garde in Poland, 1918—1939*. Seattle 1983.
- Cena życia*. Reż. ks. A. BACZYŃSKI. TVP S.A. Oddział w Krakowie. TVP S.A. Program 3. Kraków—Warszawa 2004.
- CENCORA A.: *Z dziejów fotografii na Śląsku*. In: *Blickpunkt Schlesien. Menschen — Landschaften — Denkmäler. Meisteraufnahmen von Karl Franz Klose. Spojrzenie na Śląsk. Ludzie — krajobrazy — zabytki. Śląsk w mistrzowskich fotografiach Karla Franza Klose*. Görlitz 1998.
- CIORAN E.: *Historia i utopia*. Przeł. M. BIEŃCZYK. Warszawa 1997.
- CIORAN E.: *Upadek w czas*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1994.

- CIVJAN J.: *O symbolice pociągu w początkowym okresie kina*. Tłum. B. ŻYŁKO. „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 11.
- COMOLLI J.-L.: *Maszyny widzialnego*. Tłum. A. PISKORZ, A. GWÓZDŹ. W: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*. Wybór, wstęp i oprac. A. GWÓZDŹ. Kraków 2001.
- COSANDEY R.: *Lumière — nowe spojrzenie*. Tłum. R. WILGOSIEWICZ-SKUTECKA. W: *W cieniu braci Lumière. Szkice o początkach kina*. Red. M. HENDRYKOWSKA. Poznań 1995.
- CÓRKA WŁADYSŁAWA ULMY: *Wiedzieli, co się z nimi stanie*. W: *Godni synowie naszej Ojczyzny*. Cz. 1. Wybór tekstów A. AUGUSTYNIAK, J. CHODORSKA. Warszawa 2002.
- CZAPLIŃSKI P.: *Gnostycki traktat opisowy*. „Kresy” 1998, nr 1.
- CZAPLIŃSKI P.: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001.
- CZARTORYSKA U.: *Czego fotografowie poszukują*. „Fotografia” 1971, nr 6. Przedruk w: EADEM: *Fotografia — mowa ludzka: perspektywy teoretyczne*. Red. L. BROGOWSKI. Gdańsk 2005.
- CZARTORYSKA U.: *Eseistyka Rolanda Barthes’a. O paradoksie i szaleństwie fotografii*. W: EADEM: *Fotografia — mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*. Red. L. BROGOWSKI. Gdańsk 2005.
- CZARTORYSKA U.: *Lustro rzeczywistości czy uległe tworzywo*. W: EADEM: *Przygody plastyczne fotografii*. Gdańsk 2002.
- CZERMIŃSKA M.: *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3.
- Czy Ślaska już nie ma? Z Henrykiem WAŃKIEM rozmawia Aleksandra KLICH. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 24 (dodatek „Książki w Tygodniku”).
- ĆIRLIĆ J.D.: *Las strachu*. „Gazeta Wyborcza” z 5 lutego 2002.
- DĘBSKA-KOSSAKOWSKA A.: *Ekfrazja czy esej? O „Monologu o martwej mniszce” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. W: *W szkole polskich eseistów*. Red. M. KRAKOWIAK. Katowice 2007.
- DĘBSKA-KOSSAKOWSKA A.: *Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki*. Warszawa 2009.
- Die Schlesische Landschaft*. 165 Meisteraufnahmen von Karl Franz KLOSE mit Worten von A. ULITZ, E. SCHENKE, S. STURM, H. NIEKRAWIETZ. Breslau 1942.
- Dokumenty*. Wybór i oprac. W. BARTOSZEWSKI. W: *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939 — 1945*. Oprac. W. BARTOSZEWSKI, Z. LEWINÓWNA. Warszawa 2007.
- DOMAŃSKA E.: *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań 2006.

- DOMAŃSKA E.: *Miejsce Ankersmita w narratystycznej filozofii historii*. W: F. ANKERSMIT: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red. i wstęp E. DOMAŃSKA. Kraków 2004.
- DOMAŃSKA E.: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań 2005.
- „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1993.
- DUTKA E.: *Europa zwana „środkową” w prozie Andrzeja Stasiuka*. „Fraza” 2007, nr 3.
- DUTKA E.: *Od „magicznego kraju” do „ziemi pękniętej”. O „Finis Silesiae” Henryka Wańka*. W: EADEM: *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI*. Katowice 2011.
- DUTKA E.: „Przestrzeń współtworzenia” — o fotografii w pisarstwie Andrzeja Stasiuka. „Media. Kultura. Komunikacja Społeczna” 2009, nr 5.
- DZIADEK A.: *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis — uobecnianie — interpretacja*. W: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. 2. Red. J.M. RUSZAR. Lublin 2006.
- DZIADEK A.: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010.
- DZIADEK A.: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej literaturze współczesnej*. Katowice 2004.
- DZIEL P.: *Inspiracje religijne w pisarstwie Andrzeja Stasiuka*. W: *Literatura i wiara*. Red. A. SULIKOWSKI. Szczecin 2009.
- Dzisiaj takiego potrzeba nam heroizmu: Studzy Boży — rodzina Ulmów z Markowej*. „Źródło” 2012, nr 34.
- Eco U.: *Czytelnik Modelowy*. W: IDEM: *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przeł. P. SALWA. Warszawa 1994.
- ELIADE M.: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1992.
- ELIADE M.: *Sacrum — mit — historia. Wybór esejów*. Wybór i wstęp M. CZERWIŃSKI. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1993.
- FILOSTRAT STARSZY: *Obrazy*. Przekł., wstęp, komentarz i przypisy R. POPOWSKI. Warszawa 2004.
- FLORENSKI P.: *Ikonostas i inne szkice*. Przekł. i przypisy Z. PODGÓRZEC. Wprowadzenie H. PAPROCKI. Białystok 1997.
- Pierwodruk polskiego wydania: Warszawa 1981.
- FOUCAULT M.: *Archeologia wiedzy*. Przeł. A. SIEMEK. Wstęp J. TOPOLSKI. Warszawa 1977.
- FRĄTCZAK M.: *Czas stracony w Transylwanii*. „Czas Kultury” 2002, nr 3.
- FREEDBERG D.: *Potęga wizerunków. Studia z teorii i historii oddziaływania*. Przeł. E. KLEKOT. Kraków 2005.

- FREIDENBERG. O.: *Obraz i pojęcie*. Przekł. i posłowie B. ŻYŁKO. Gdańsk 2007.
- FRIEDBERG A.: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley 1990.  
Polskie tłumaczenie fragmentu: EADEM: „... więc jestem”. *Kupujący — widz i przeistoczenie poprzez zakupy*. Przeł. B. BRZOZOWSKA. W: *Miasto w sztuce — sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010.
- FRYDRYCAK B.: *Przeżycie — nowoczesna jakość życia*. W: EADEM : *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań 2002.
- FRYDRYCAK B.: *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań 2002.
- FUKUYAMA F.: *Koniec historii*. Przeł. T. BIEROŃ, M. WICHROWSKI. Poznań 1996.
- GIEMZA L.: *Motyw mapy w prozie współczesnej*. „Casus” Stasiuka i Mentzla. „Colloquia Litteraria” 2008, nr 1/2.
- GŁOWIŃSKI M.: *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*. Kraków 2009.  
*Gmina Markowa*. Red. S. MENDELOWSKI. Krosno 2003.
- GODZIC W.: *Film i psychoanaliza. Problem widza*. Kraków 1991.
- GOGLER P.: *Kłopoty z ekfrazą. „Przestrzenie Teorii”* 2004, nr 3/4.  
Przedruk w: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*. Red. S. WYSŁOUCH, B. PRZYMUSZAŁA. Warszawa 2009.
- GONTARZ B.: *W poszukiwaniu tożsamości — współczesna polska saga rodzinna*. W: *Ku antropologii rodziny*. Red. i wstęp L. ROŻEK. Częstochowa 2009.
- GORZKOWSKI A.: „*Ut pictura verba...*”. *Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2.
- GRZEGORCZYK A.: *Intuicja semiotycznie przygotowana*. W: EADEM: *Anioł po katastrofie*. Warszawa 1995.
- GRZEGORCZYK A.: *Światło i ciemność — kategorie współczesnej humanistyki*. W: EADEM: *Anioł po katastrofie*. Warszawa 1995.
- GWÓŹDŹ A.: *Mała ekranologia*. W: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*. Red. A. GWÓŹDŹ, P. ZAWOJSKI. Kraków 2002.
- GWÓŹDŹ A.: *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków 2003.
- GWÓŹDŹ A.: *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*. Kraków 2004.
- HEFFERNAN J.A.W.: *Ekphrasis and Representation*. „New Literary History” 1991, vol. 22.
- HELMAN A.: *Jean Epstein*. W: A. HELMAN, J. OSTASZEWSKI: *Historia myśli filmowej*. Gdańsk 2007.
- HELMAN A.: *Psychoanalityczna teoria filmu*. W: A. HELMAN, J. OSTASZEWSKI: *Historia myśli filmowej*. Gdańsk 2007.
- HELMAN A.: *Sposoby uprawiania teorii filmu*. W: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*. Red. A. GWÓŹDŹ. Kielce 1994.

- HENDRYKOWSKA M.: *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*. Poznań 1993.
- HIRSCH M.: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge—Massachusetts—London 2002.
- Historia kina. T. 1: *Kino nieme*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2010.
- HORACY: *Dwadzieścia dwie ody*. Przeł. A. WAŻYK. Oprac. S. STABRYŁA. Wrocław—Warszawa—Kraków 1991.
- [http://ekai.pl/wydarzenia/temat\\_dnia/x42196/mecznicy-na-oltarze/](http://ekai.pl/wydarzenia/temat_dnia/x42196/mecznicy-na-oltarze/) [dostęp: 20 sierpnia 2013].
- <http://www.yadvashem.org/yv/en/righteous/stories/ulma.asp> [dostęp: 12 sierpnia 2013].
- HUSSERL E.: *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*. Przeł. J. SIDOREK. Warszawa 1989.
- INGARDEN R.: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Przeł. M. Turowicz. Warszawa 1960.
- JAMROZEK J. (ks.): *Studzy Boży Ulma Józef, żona Wiktorii wraz z sześciorgiem ich dzieci: Stanisława, Barbara, Władysław, Franciszek, Antoni i Maria*. Oficjalna strona Pelplińskiego Trybunału Kanonizacyjnego. <http://www.mecznicy.pelplin.pl/?a=1&id=37&tekst=139> [dostęp: 12 sierpnia 2013].
- JANKOWICZ G.: *Nieobecna ekfrazja*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010.
- JARZĘBSKI J.: *W Polsce, czyli wszędzie*. Warszawa 1992.
- JAY M.: *Oplakując kryzys doświadczenia. Benjamin i Adorno*. W: IDEM: *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2008.
- Jerzy Tadeusz Lewczyński. *Kalendarium*. [Tekst niesygnowany]. W: J. LEWCZYŃSKI: „Archeologia fotografii”. *Prace z lat 1941–2005*. Wrzesień 2005.
- JOHNSON W.S., RICE M., WILLIAMS C.: *Historia fotografii. Od 1839 roku do dziś*. Tłum. E. TOMCZYK. Kolonia 2010.
- JOYCE J.: *Objawienia (Epiphanies)*. W: IDEM: *Dzieła zebrane. Utwory poetyckie*. Przeł. M. SŁOMCZYŃSKI. Kraków 1995.
- JOYCE J.: *Stefan bohater*. Przeł., wstępem i przypisami opatrzył K.F. RUDOLF. Poznań 1995.
- js [J. SŁAWIŃSKI]: [Ekfrazja]. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 2002.
- JURECKI K.: *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”*. W: J. LEWCZYŃSKI: „Archeologia fotografii”. *Prace z lat 1941–2005*. Wrzesień 2005.



- JUREWICZ O.: *Gramatyka historyczna języka greckiego*. Warszawa 1999.
- JUSZCZAK W.: *Ekfaza imaginacyjna: eidolon Heleny*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 3.
- JUSZKIEWICZ P.: *Miedzy slowem a obrazem*. W: *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Nieborów, 24–26 października 2002. Red. M. POPRZĘCKA. Warszawa 2003.
- KADŁUBEK Z.: „Vulnus”. *Przepaść i tożsamość*. W: „My som tukej”. *Kilka szkiców o przestrzeniach Śląska*. Red. i wstęp W. KALAGA. Katowice 2004.
- KANIEWSKA B.: „Listopadowa jest tu, gdzie była...”. O „Zagładzie” Piotra Szewca. „Polonistyka” 1999, nr 1.
- KASZUBA E.: *Dzieje Śląska po 1945 roku*. W: M. CZAPLIŃSKI, E. KASZUBA, G. WĄS, R. ŻERELIK: *Historia Śląska*. Wrocław 2007.
- KERTÉSZ I.: *Kadysz za nienarodzone dziecko*. Przeł. E. SOBOLEWSKA. Warszawa 2003.
- KĘDZIORA A.: *Encyklopedia miasta Zamościa*. Chełm 2000.
- KIERZEK P.: *Dyskurs wzrokocentryczny wobec literackiej fonosfery*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010.
- KLEMPERER V.: *Chcę dawać świadectwo aż do końca. Dzienniki 1933–1945*. T. 1–3. Przeł. A. i A. KLUBOWIE. Kraków 2000.
- KLEMPERER V.: *LTI. (Lingua Tertii Imperii — Język Trzeciej Rzeszy)*. *Notatnik filologa*. Przeł. J. ZYCHOWICZ. Kraków 1983.
- KLIMECKI M.: *Gorlice 1915*. Warszawa 1991.
- KOCIUBA M.: *Antropologia poznania obrazowego. Rola dyskursu i obrazu w poznawczym ujmowaniu świata*. Lublin 2010.
- KOŁAKOWSKI L.: *Obecność mitu*. Warszawa 2003.
- Pierwodruk: Paryż 1972.
- KONOŃCZUK E.: *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2003, nr 1/2, 3/4 (oba numery poświęcone kategorii pamięci i historii).
- KOPEĆ Z.: *Brzemie ciszy. O prozie Piotra Szewca*. W: *Żydzi w Zamościu i na Zamojszczyźnie. Historia — kultura — literatura*. Red. W. LITWIN, M. SZABŁOWSKA-ZAREMBA, S.J. ŻUREK. Lublin 2012.
- KOROLKO M.: *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1998.
- KORWIN-PIOTROWSKA D.: *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*. Kraków 2001.
- KOSZOWY M.: *Fotografia i literatura. Między fenomenologią a psychoanalizą*. W: *Eadem: W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków 2013.



- KOSZOWY M.: *Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka*. „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2.  
Przedruk w: EADEM: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków 2013.
- KOSZOWY M.: *W poszukiwaniu rzeczywistości — fotografia i literatura*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010.
- KOVEN EZRAHI S. DE: „*The Grave in the Air*”. *Unbound Metaphors in Post-Holocaust Poetry*. In: *Probing the Limits of Representation*. Ed. S. FRIEDLÄNDER. Cambridge 1992.
- KOWALCZYK J.: *Materiały z sesji naukowej „Dzieje rozwoju przestrzennego i architektury Zamościa”*. „Archiwariusz Zamojski” 2005.
- KOWALCZYK J.: *Zamość. Przewodnik*. Zamość 1995.
- KOZICKA D.: „*Nie ma nic na końcu książki*”? O literaturze niefikcjonalnej ostatnich lat. W: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa 2007.
- KOZICKA D.: *Podróże Dyżia Marzyciela*. „Dekada Literacka” 2005, nr 6.
- KOZICKA D.: *Podróże kształcą? Doświadczenie podróży w twórczości Andrzeja Stasiuka*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007.
- KOZICKA D.: *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*. Kraków 2003.
- Księga Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Ratujący Żydów podczas Holocaustu: Polska*. T. 2. Red. naczelny I. GUTMAN. Red. współprowadzący S. BENDER, S. KRAKOWSKI. Red. wyd. pol. D. LEBIONAK, R. KUWAŁEK, A. KOPCIOŃSKI. Kraków 2009.
- KUDYBA W.: *Epifanie w drodze do Babadag*. „Colloquia Litteraria” 2008, nr 1/2.
- KUNZ D.: *Poczucie obrazu*. Przeł. T. SWOBODA. W: *Ut pictura poesis*. Red. M. SKWARA i S. WYSŁOUCH. Gdańsk 2006.
- LACAPRA D.: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009.
- LAUSBERG H.: *Retoryka literacka: podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł., oprac., wstęp A. GORZKOWSKI. Bydgoszcz 2002.
- LEWCZYŃSKI J.: *Archeologia fotografii*. W: IDEM: „*Archeologia fotografii*”. *Prace z lat 1941—2005*. Wrzesień 2005.
- LEWCZYŃSKI J.: *Między Bogiem a prawdą*. W: IDEM: „*Archeologia fotografii*”. *Prace z lat 1941—2005*. Wrzesień 2005.
- LISOWSKI K.: *Zbiegi okoliczności? (O Henryku Wańku, paru obrazach, paru lekturach i koincydencjach)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 1.

- Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. BOLECKI i E. KUŹMA. Warszawa 1998.
- LORENC. I.: *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*. Warszawa 2001.
- LYOTARD J.-F.: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 1997.
- Łemkowskie cerkwie*. Zdjęcia J. ŻAK. Tekst A. PIECUCH. Warszawa 2011.
- ŁOSIŃSKA E.: *Sprawa Ulmów w rękach Watykanu*. [Informacja na stronie internetowej wydania „Rzeczpospolitej” z 25 maja 2011]. <http://www.rp.pl/artykul/663406.html?print=tak> [dostęp: 20 sierpnia 2013].
- ŁUBOWICZ E.: *Autoportret w negatywie*. W: J. LEWCZYŃSKI: „*Archeologia fotografii*”. *Prace z lat 1941–2005*. Wrzesnia 2005.
- ŁUKASZUK T.: *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*. Kraków 2008.
- ŁYSIAK W.: *Malarstwo białego człowieka*. T. 5. Warszawa—Chicago 1999.
- MACCANNELL D.: *Turysta: nowa teoria klasy próżniaczej*. Przeł. E. KLEKOT, A. WIECZORKIEWICZ. Warszawa 2005.
- MADEJSKI J.: *Według Pawła. „Pogranicza”* 1999, nr 6.  
Przedruk w: IDEM: *Zamieszanie*. Kraków 2003.
- MALINOWSCY G. i Z.: *Ikony i cerkwie. Tajemnice łemkowskich świątyń*. Warszawa 2009.
- MANOVICH L.: *Dystans i aura*. W: IDEM: *Język nowych mediów*. Przeł. P. CYPRYŃSKI. Warszawa 2006.
- MANOVICH L.: *Język nowych mediów*. Przeł. P. CYPRYŃSKI. Warszawa 2006.
- MARIN L.: *Figury recepcji w nowożytnym przedstawieniu malarstwie*. Przeł. P. TARASEWICZ. W: L. MARIN: *O przedstawieniu*. Wybór i oprac. D. ARASSE [i inni]. Gdańsk 2011.
- MARKIEWICZ H.: *Obrazowość a ikonizacja literatury*. W: IDEM: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1996.
- Markowa — sześć wieków tradycji: z dziejów społeczeństwa i kultury. Red. W. BŁAJER, J. TEJCHMA. Markowa—Mielec 2005.
- MARKOWSKI M.P.: *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „*Pamiętnik Literacki*” 1999, z. 2.
- MARKOWSKI M.P.: *Los, wyobraźnia, samotność. O nowej książce Andrzeja Stasiuka. „Dziennik” z 9 września 2006 (dodatek „Europa. Tygodnik Idei”, nr 36)*.
- MARKOWSKI M.P.: *O niewidzialnym*. W: *Imhibition*. Red. R. DZIADKIEWICZ i E. TATAR. Kraków 2007.
- MARKOWSKI M.P.: *O reprezentacji*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006.
- MARKOWSKI M.P.: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Karzejusza*. Gdańsk 1999.
- MATUSZAK R.: *Zanim nadeszła zagłada*. „*Res Publica*” 1989, nr 5.

- MAYENOWA M.R.: *Diagram, mapa, metafora*. „Teksty” 1973, nr 3.
- MICHAŁKOWA J.: *Claude Lorrain*. Warszawa 1991.
- MICHAŁOWSKA M.: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań 2012.
- MICHAŁOWSKA M.: *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*. Kraków 2004.
- MITCHELL W.J.T.: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994.
- MITOSEK Z.: „Mimesis” — między udawaniem a referencją. „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1.
- MIZERKIEWICZ T.: *Życie po życiu? Kilka uwag o sposobie istnienia współczesnej powieści na przykładzie „Zagłady” Piotra Szewca*. „Kresy” 2001, nr 4.
- MOHOLY-NAGY L.: *Vision in Motion*. Chicago 1947.
- MORIN E.: *Kino i wyobrażenia*. Przedm. M. CZERWIŃSKI. Tłum. K. EBERHARDT. Warszawa 1975.
- NĘCKA A.: *Fotograficzne strzępy*. „Opcje” 2007, nr 1.
- NORA P.: *Czas pamięci*. Przeł. W. DŁUSKI. „ResPublica Nowa” 2001, nr 7.
- NORA P.: *Między pamięcią a historią. Les Lieux de Mémoire*. [Brak tłum.]. „Tytuł Roboczy: Archiwum” 2009, nr 2.
- NYCZ R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- NYCZ R.: *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI i E. NAWROCKA. WARSZAWA 2007.
- NYCZ R.: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995.
- NYCZ R.: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: IDEM: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002.
- Pierwodruk: Wrocław 1997.
- NYCZ R.: *„Wyrażanie niewyrażalnego” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*. W: *Literatura wobec niewyrażalnego*. Red. W. BOLECKI i E. KUŻMA. Warszawa 1998.
- Przedruk w: R. Nycz.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- OLEJNICZAK J.: *Arkadia — topos i idea. Opis ewolucji motywu*. W: IDEM: *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz — Stempowski — Wittlin — Miłosz*. Kraków 1992.
- ORSKI M.: „*Ut pictura poesis*”. „Odra” 1998, nr 6.
- OSTASZEWSKI R.: *Jesteś świecie, jesteś*. „Dekada Literacka” 2000, nr 4/5.
- OSTASZEWSKI R.: *Specjalność: rozpad*. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 29.
- OTTO R.: *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Przeł. B. KUPIS. Przedm. J. KELLER. Warszawa 1968.

- PAJEWSKI J.: *Pierwsza wojna światowa 1914—1918*. Warszawa 1991.
- Pamięć, etyka i historia. *Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*. (Antologia przekładów). Red. i wstęp E. DOMAŃSKA. Poznań 2002.
- PANOFSKY E.: *Perspektywa jako „forma symboliczna”*. Przekł., wstęp, posłowie i red. naukowa G. JURKOWLANIEC. Warszawa 2008.
- PAWŁOWSKI W.: *Na jałowym brzegu*. „Literatura” 1987, nr 7.
- PETOIA E.: *Dracula Palownik oraz Dracula, wampir Stokera*. W: IDEM: *Wampir i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Tłum. A. PERS. Kraków 2004.
- PIETRZAK P.: *Granice światów, granice wolności*. „Nowe Książki” 2001, nr 12.
- PLĄŻEWSKI J.: *Historia filmu 1895—2005*. Warszawa 2007.
- PLĄŻEWSKI J.: *Zdjęcia nakładane*. W: IDEM: *Język filmu*. Warszawa 2008.
- Polacy ratujący Żydów zostaną upamiętnieni: nie ugięli się przed mocą zła*. Z Mateuszem SZPYTMĄ, pracownikiem krakowskiego Oddziału Instytutu Pamięci Narodowej, rozmawia Jan STEFAŃSKI. „Źródło” 2011, nr 12.
- POŁTYN J.: *Prywatne światy gnostyczne*. „Fraza” 2000, nr 4.
- PONTREMOLI E.: *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*. Przeł. M.L. KALINOWSKI. Gdańsk 2006.
- POPOWSKI R.: *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*. W: FILOSTRAT STARSZY: *Obrazy*. Przekł., wstęp, komentarz i przypisy R. POPOWSKI. Warszawa 2004.
- POPZĘCKA M.: *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*. Gdańsk 2008.
- PORĘBSKI M.: *Ikonosfera*. Warszawa 1972.
- POTKAJ T.: *Fotografie z Markowej*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 30.
- PRUS M.: *Atlantyda*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 29.
- Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*. Red. B. KORZENIEWSKI. Poznań 2007.
- PRZYBYLSKI R.: *„Et in Arkadia ego”*. *Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966.
- PRZYBYLSKI R.K.: *Jak fotografia zahacza się o rzeczywistość? A jak literatura wiąże się z fotografią?*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2004.
- QUENOT M.: *Ikona — okno ku wieczności*. Tłum. H. PAPROCKI. Białystok 1997.
- RABIZO-BIREK M.: *Artysta w śląskim labiryncie*. „Twórczość” 2004, nr 7/8.
- RABIZO-BIREK M.: *Śląskie miejsca Henryka Wańka*. „Opcje” 2006, nr 1.
- RĄCZY E.: *Stosunki polsko-żydowskie w latach drugiej wojny światowej na Rzeszowszczyźnie*. W: *Polacy i Żydzi pod okupacją niemiecką 1939—1945. Studia i materiały*. Red. A. ŻBIKOWSKI. Warszawa 2006.

- REWERS E.: *Od Hipolita Taine'a do Michela Serresa: milieu — mapa — tekst*. W: EADEM: *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*. Poznań 1996.
- RICOEUR P.: *Nadużycia pamięci naturalnej: pamięć powstrzymana, pamięć manipulowana, pamięć narzucona*. Przeł. W. BOŃKOWSKI. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2003, nr 1/2. W wydaniu książkowym: P. RICOEUR: *Nadużycia pamięci naturalnej: blokady pamięci, manipulacje, pamięć sterowana*. W: IDEM: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006.
- RICOEUR P.: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006.
- RIESENBACH J.: *The Story of the Survival of the Riesenbach Family*. [http://www.riesenbach.com./riesenbachstory.html#\\_ftnl](http://www.riesenbach.com./riesenbachstory.html#_ftnl) [dostęp: 12 sierpnia 2013].
- ROUILLÉ A.: *Fotografia. Między dokumentem a współczesnością*. Przeł. O. HEDE-MANN. Kraków 2007.
- RÓŻANOWSKI R.: *Doświadczenie — „wielki temat Waltera Benjamin’a”*. „Kultura Współczesna” 1997, nr 1.
- RÓŻANOWSKI R.: *Pasaże Waltera Benjamin’a. Studium myśli*. Wrocław 1997.
- RÓŻYCKA D.: *W poszukiwaniu nieznanego. Przestrzeń i wyobrażenia w twórczości Andrzeja Stasiuka*. W: *Literatura polska 1990—2000*. T. 2. Red. T. CIEŚLAK, K. PIETRZYCH. Kraków 2002.
- RUSINEK W.: *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka*. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. CZAPIK-LITYŃSKA i M. BUCZEK. Katowice 2005.
- RYBICKA E.: *Topografie historii. Pamięć zapisana w miejscach*. W: *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*. Red. W. BOLECKI, J. MADEJSKI. Warszawa 2010.
- RZEPIŃSKA M.: *Alberti i teoria malarstwa*. W: L.B. ALBERTI: *O malarstwie*. Oprac. M. RZEPIŃSKA. Przeł. L. WINNICZUK. Wrocław—Warszawa—Kraków 1963.
- RZEPIŃSKA M.: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Warszawa—Wrocław—Kraków 1991.
- RZEPIŃSKA M.: *Spór o perspektywę renesansową*. W: L.B. ALBERTI: *O malarstwie*. Oprac. M. RZEPIŃSKA. Przeł. L. WINNICZUK. Wrocław—Warszawa—Kraków 1963.
- SAUERLAND K.: *Przeżycie i doświadczenie, czyli jeszcze raz o Walterze Benjaminie*. W: IDEM: *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*. Warszawa 1986.
- SCHUBERT J.: *Austriackie cmentarze wojenne w Galicji z lat 1914—1918*. Kraków 1992.
- SENDYKA R.: *Esej i ekfrazja (Herbert — Bieńkowska — Bieńczyk)*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010.

- SHANKS M.: *Archaeography*. <http://documents.stanford.edu/MichaelShanks/44> [dostęp: 18 lipca 2013].
- SHANKS M.: *Archaeology and Photography — a Pragmatology*. [Artykuł z przygotowywanej do druku w 2013 roku monografii napisanej wspólnie z Connie Svalbo: *Reclaiming Archaeology*. Routledge 2013]. <http://documents.stanford.edu/MichaelShanks/453> [dostęp: 18 lipca 2013].
- SHANKS M.: *L' archéologie et le passé contemporain: une paradigme*. In: *Une Archéologie du Passé Récent?*. Ed. A. SCHNAPP. Paris 1997. W wersji angielskiej: M. SHANKS: *Archaeologies of the Contemporary Past*. 2009. <http://documents.stanford.edu/MichaelShanks/227> [dostęp: 12 lipca 2013].
- SHIPMAN D.: *Historia kina. Pierwsze stulecie*. Tłum. I. SIWIŃSKI. Przedm. B. NORMAN. Katowice 1995.
- SIKORA S.: *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Izabelin 2004.
- SIWOR D.: *Na peryferiach... czyli czego można szukać jadąc do Babadag?*. W: *Literatura polska po przełomie 1989 roku*. Red. S. GAWLIŃSKI, D. SIWOR. Kraków 2007.
- SIWOR D.: *Schulzowskie tropy w prozie ostatniego dwudziestolecia*. W: *Dwie dekady nowej (?) literatury*. Red. S. GAWLIŃSKI, D. SIWOR. Kraków 2011.
- SKARGA B.: *Kwintet metafizyczny*. Kraków 2005.
- SKARGA B.: *Mój świat*. W: EADEM: *Tercet metafizyczny*. Kraków 2009.
- SŁAWEK T.: *Demon Grabińskiego. Próba fenomenologii kolei żelaznej*. W: *Z problemów literatury i kultury XX wieku. Prace ofiarowane Tadeuszowi Klakowi*. Red. S. ZABIEROWSKI. Katowice 2000.
- SOBOLEWSKA A.: *Wahadłowe drzwi pamięci*. „Twórczość” 1987, nr 12.
- SOBOTA A.: *Odczytywanie świata*. „Obieg” 2001, nr 28.
- SOKOŁOWSKA J.: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978.
- SOŁTYSIK M.: *Księga Dnia*. „Życie Literackie” 1987, nr 24.
- SONTAG S.: *O fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2009.
- Pierwodruk polskiego tłumaczenia: Warszawa 1986.
- SOSNOWSKI J.: *Czas żelaznych potworów*. W: *Szybko i szybko. Eseje o pośpiechu w kulturze*. Red. D. SIWICKA, M. BIEŃCZYK, A. NAWARECKI. Warszawa 1996.
- SOULAGES F.: *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. MYTYCH-FORAJTER, W. FORAJTER. Kraków 2007.
- STAŁA K.: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa 1995.
- STAŁA K.: *Świat obrazem podszyty. O ikoniczności przedstawiania w prozie Schulza*. W: IDEM: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa 1995.

- STIEGLER B.: *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł. J. CZUDEK. Kraków 2009.
- STOKER B.: *Drakula*. Przeł. D. ŚCIEPURO. Jelenia Góra 1990.
- STOKER B.: *Drakula*. Przeł. S. KULA. Warszawa 1991.
- STOKER B.: *Gość Drakuli*. Przeł. A. BOGDAŃSKI. W: *Nie czytać o zmierzchu!*. T. 3. [B.red.] Warszawa 1983.
- SULIMA R.: *Małe ojczyzny*. W: IDEM: *Głosy tradycji*. Warszawa 2001.
- SZARLEJ J.: *Epifanie biblijne*. Katowice 2002.
- SZCZEPAŃSKI T.: *Film a wizja senna*. „Teksty” 1973, z. 2.
- SZCZUPIORSKA-MUTOR M.: „Dotknąć ich świata” — mitopoetyka czasoprzestrzeni żydowskiego Zamościa w „Zdjęciach ze starego, zniszczonego albumu 1900—1942” Judy Aizen i w „Zagładzie” Piotra Szewca. W: *Żydzi w Zamościu i na Zamojszczyźnie. Historia — kultura — literatura*. Red. W. LITWIN, M. SZABŁOWSKA-ZAREMBA, S.J. ŻUREK. Lublin 2012.
- SZLACHTA-MISZTAŁ J.: *Mistyka śląska w eseistyce Henryka Wańka*. Zabrze 2009.
- SZPYTMA M.: *Casus Ulmów przeczy tezom Grossa*. Na marginesie książek B. Engelking „Jest taki piękny słoneczny dzień...” oraz T. Grossa i I. Grudzińskiej-Gross „Złote żniwa”. Rozmowę przeprowadziła Ewa Łosińska. „Rzeczpospolita” z 14 marca 2011.
- SZPYTMA M.: *Józef z Markowej*. „Nasz Dziennik” z 22 marca 2012.
- SZPYTMA M.: *Markowa po „Złotyżniwach”*. „Więź” 2011, nr 7.
- SZPYTMA M.: *Nie było litości*. „Nasz Dziennik” z 24 marca 2011.
- SZPYTMA M.: *Oddali życie za bliźnich*. Rozmowę przeprowadził W. RĘDZIOCH. „Niedziela” 2007, nr 16.
- SZPYTMA M.: *Oddali życie za bliźnich: bohaterska rodzina Ulmów zginęła za ukrywanie Żydów*. „Nasz Dziennik” z 25—26 marca 2006.
- SZPYTMA M.: *Ratując życie innych złożyli w ofierze własne*. „Zeszyty Historyczne” 2005, nr 7.
- SZPYTMA M.: *Sprawiedliwi i ich świat. Markowa w fotografii Józefa Ulmy*. Warszawa—Kraków 2007.
- SZPYTMA M.: *Sprawiedliwi i inni*. „Więź” 2011, nr 10.
- SZPYTMA M.: *The Risk of Survival. The Rescue of the Jews by the Poles and the Tragic Consequences for the Ulma Family from Markowa*. Przeł. A. RODZIŃSKA-CHOJNOWSKA. Warszawa—Kraków 2009.
- SZPYTMA M., SZAREK J.: *Ofiara sprawiedliwych. Rodzina Ulmów — oddali życie za ratowanie Żydów*. Kraków 2004.
- SZPYTMA M., SZAREK J.: *Sprawiedliwi wśród Narodów Świata. Przejmująca historia polskiej rodziny, która poświęciła swoje życie ratując Żydów*. Kraków 2007.



- SZWAST A.: „Dukla” Stasiuka jako wyraz zafascynowania Schulzem. „Polonistyka” 1999, nr 9.
- Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze. RED. D. SIWICKA, M. BIEŃCZYK, A. NAWARECKI. Warszawa 1996.
- ŚLIWA M., ŚLUFIŃSKA M.: *Wielka historia Polski*. T. 14: 1945–1956. Kraków 2001.
- TABAKOWSKA E.: *Ikoniczność: podobieństwo i „tertium comparationis”*. „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 2.
- TAYLOR CH.: *Etyka autentyczności*. Przeł. A. PAWELEC. Kraków 1996.
- TAYLOR CH.: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. GRUSZCZYŃSKI i in. Oprac. T. GADACZ. Wstęp A. BIELIK-ROBSON. Warszawa 2001.
- Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010.
- Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Wstęp H. GOSK. Warszawa 2006.
- TERMER J.: *Na marginesie „Zagłady”*. „Nowe Książki” 1987, nr 9.
- TOMASIK W.: *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*. Wrocław 2007.
- TRYSIŃSKI Z.: *Mityczna przestrzeń Śląska. Próba krytycznoliterackiej prezentacji wybranych wątków eseistyki Henryka Wańka*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” nr 4, Seria Filologiczna, Historia Literatury 1. Red. S. ULIASZ. Rzeszów 2002.
- TYSZKIEWICZA T.: *Rodzina Ulmów. Miłość silniejsza niż strach*. „Miłujcie Sie!” 2008, nr 1.
- UBERTOWSKA A.: *Pamięć i nieobecność. O doświadczaniu przeszłości w prozie Piotra Szewca*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007.
- Przedruk w: UBERTOWSKA A.: *Świadectwo — trauma — głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007.
- UNIŁOWSKI K.: *Na zachód od Dukli*. „Twórczość” 1998, nr 6.
- Przedruk w: IDEM: *Koloniści i koczownicy*. Kraków 2002.
- URBANOWICZ A.: *Misterium Śląska*. „Śląsk” 1998, nr 7.
- URRY J.: *Spojrzenie turysty*. Przeł. A. SZULŻYCKA. Warszawa 2007.
- URYNOWICZ M.: *Zorganizowana i indywidualna pomoc Polaków dla ludności żydowskiej eksterminowanej przez okupanta niemieckiego w okresie II wojny światowej*. W: *Polacy i Żydzi pod okupacją niemiecką 1939–1945. Studia i materiały*. Red. A. ŻBIKOWSKI. Warszawa 2006.
- USPIENSKI B.: *Ramy dzieła sztuki*. W: IDEM: *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*. Przeł. P. FAST. Katowice 1997.



- VAN DEN BRAEMBUSSCHE A.: *Historia i pamięć: kilka uwag na temat ostatnich dyskusji*. W: *Historia: o jeden świat za daleko?*. Wstęp, przekład i oprac. E. DOMAŃSKA. Poznań 1997.
- VIGENÈRE B.: *Introduction*. In: IDEM: *Les Images au Tableau de platte-peinture*. T. 1. Présenté et annoté par F. GRAZIANI. Paris 1995.
- VIRILIO P.: *Esthétique de la disparition*. Paris 1980.
- VIRILIO P.: *L'horizon négatif. Essai de dromoscopie*. Paris 1984.
- VIRILIO P.: *Maszyna widzenia*. Tłum. B. KITA. W: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*. Wybór, wstęp i opracowanie A. GWÓZDŹ. Kraków 2001. [Przedruk rozdziału książki P. VIRILIO *La machine de vision*. Paris 1988].
- VIRILIO P.: *The Aesthetics of Disappearance*. Transl. by P. BEITCHMAN. New York 1991.
- VIRILIO P.: *Wypadek pierwotny*. Przeł. K. SZEŻYŃSKA-MAĆKOWIAK. Warszawa 2007.
- WAWSZCZAK Z.: *Józef Ulma (1900–1944)*. W: *Z dziejów wsi Markowa*. Red. J. PÓŁCWIARTEK. Rzeszów 1993.
- W gminie Markowa*. Red. S. MENDELOWSKI. Krosno 2010.
- W gminie Markowa*. Tekst: M. SZPYTMA et al. Krosno 2004.
- WIECZORKIEWICZ A.: *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*. Kraków 2008.
- WIEGANDT E.: *Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*. Poznań 1988.
- WILKOSZEWSKA K.: *Paul Virilio*. W: EADEM: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2000.
- WILKOSZEWSKA K.: *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*. „Kultura Współczesna” 1993, nr 1.
- WIŚNIEWSKA-WEISS I.: *Album o końcu pewnego świata, czyli fotografia w literaturze współczesnej na przykładzie „Finis Silesiae” Henryka Wańka*. <http://www.ikonosfera.umk.pl/index.php?id=93> [dostęp: 12 grudnia 2009].
- WITOSZ B.: *Ekfrazja w tekście użytkowym — w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010.
- WITOSZ B.: *Genologiczna przestrzeń tekstu. (O „Jadąc do Babadag” Andrzeja Stasiuka)*. „Ruch Literacki” 2005, z. 4–5.
- WOJNAROWSKA K.: *Kto ratuje jedno życie...* „Niedziela” 2011, nr 4.
- WORKOWSKI A.: *Wzrok i obecność. Spór historyków sztuki z historykami literatury. Uwagi filozofa*. W: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. 1. Red. J.M. RUSZAR. Lublin 2006.

- WYKA K.: *Słowa-klucze*. W: IDEM: *O potrzebie historii literatury: szkice polonistyczne z lat 1944—1967*. Warszawa 1969.
- WYSŁOUCH S.: *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*. W: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*. Red. S. WYSŁOUCH, B. PRZYMUSZAŁA. Warszawa 2009.
- WYSŁOUCH S.: *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2004.
- WYSŁOUCH S.: *Literatura i semiotyka*. Warszawa 2001.
- WYSŁOUCH S.: *O malarskości literatury*. W: EADEM: *Literatura i semiotyka*. Warszawa 2001.
- WYSŁOUCH S.: „*Ut pictura poesis*” — *stara formuła i nowe problemy*. W: *Ut pictura poesis*. Red. M. SKWARA i S. WYSŁOUCH. Gdańsk 2006.
- ZALESKI M.: *Echa idylli*. Kraków 2007.
- ZALESKI M.: *Świat powtórzony. Cz. 3: Jak na fotografii*. W: IDEM: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004.
- ZALEWSKI C.: *Antropologia fotografii. Zdjęcia artystów w literackim ujęciu Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta i Andrzeja Stasiuka*. W: IDEM: *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. Kraków 2010.
- ZALEWSKI C.: *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. Kraków 2010.
- Zamość — *miasto idealne. Studia z rozwoju przestrzennego i architektury*. Red. J. KOWALCZYK. Lublin 1980.
- ZARĘBIANKA Z.: *Podróż jako wieczny cykl życia. Duchowe wymiary podróży w prozie Andrzeja Stasiuka*. W: *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*. Red. A. KIEŻUŃ, D. KULESZA. Białystok 2010.
- ZAWORSKA H.: *Sztuka podróżowania: poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosa i Stanisława Różewicza*. Kraków 1980.
- ZEIDLER-JANISZEWSKA A.: *Prędkość — film — media — śmierć. Od futurystycznych fantazji do estetyki znikania*. W: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*. Red. A. GWÓŹDŹ. Kielce 1994.
- ZIĄTEK Z.: *Przestrzeń i pamięć. Andrzej Stasiuk w poszukiwaniu nowej tożsamości*. „Kresy” 1999, nr 4.
- Przedruk w: *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*. Red. L. BURSKA, M. ZALESKI. Warszawa 2001.
- ZIOMEK J.: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990.
- ZIONTEK A.: *Pośród zagłady trwa nadzieja*. „Kresy” 2006, nr 3.



## Indeks osobowy

- Achilles 38  
Adorno Theodor 256, 298  
Afrodyta 44  
Aizen Judy 61, 300  
Alberti Leon Battista 214, 217, 218, 286, 297, 298  
Andruchowycz Jurij 135, 285  
Ankersmit Frank 13–15, 59, 60, 127, 187, 195, 286, 290  
Antonioni Michelangelo 84  
Arasse Daniel 213, 295  
Arkan (zob. Rożnatović Želík)  
Arnheim Rudolf 218  
Arystoteles 139  
Atget Eugène 55  
Augustyniak Alicja 104, 289  
  
Babuchowska Ewa 107, 286  
Bacon Francis 267  
Bachtin Michaił 25  
Baczyński Andrzej, ks., 107, 288  
Bağlajewski Arkadiusz 137, 246, 286  
Balbus Stanisław 24, 219, 297, 303  
Banaszkiewicz Karina 237, 246, 286  
Bańkosz Robert 275, 286  
Barthes Roland 48, 50–52, 60, 74, 92, 110–117, 120–124, 157–159, 174, 177, 251, 286, 287, 289  
  
Bartoszewski Władysław 100, 287, 289  
Bartoszyński Kazimierz 272, 287  
Baudelaire Charles 257, 287  
Baudrillard Jean 178, 278–281, 287  
Baudry Jean-Louis 224, 225, 287  
Bauman Zygmunt 203, 287  
Bazin André 49–51, 287  
Beitchman Philip 234, 257, 302  
Bellmer Hans 77, 78  
Belting Hans 50, 63, 91, 287  
Bender Sara 107, 294  
Benjamin Walter 112, 203, 256, 260, 262, 279, 287, 288, 290, 298  
Bergson Henri 269  
Bernacki Marek 53, 288  
Białostocki Jan 214, 217, 286, 288  
Bielik-Robson Agata 163, 164, 178, 179, 280, 288, 301  
Bienek Horst 67  
Bieńczyk Marek 30, 131, 132, 192, 206, 208, 288, 298, 299, 301  
Bieńkowska Ewa 30, 298  
Bieroń Tomasz 185, 291  
Bierut Bolesław 89  
Billault Allan 38, 39, 288  
Blajer Wojciech 105, 295  
Blanchot Maurice 132, 288

- Blandovsky Wilhelm von 86  
 Błońska Wanda 132, 288  
 Bocheńska Jadwiga 50, 287  
 Boczkowska Magdalena 115, 288  
 Bodor Ádám 239, 240, 288  
 Bogdański Aleksander 238, 300  
 Bojarska Katarzyna 128, 132, 288, 294  
 Bolecki Włodzimierz 26, 56, 61, 136, 201, 229, 251, 259, 260, 272, 287, 290, 293–296, 298, 301, 302  
 Boltanski Christian 129  
 Bońkowski Wojciech 188, 298  
 Brach-Czaina Jolanta 152  
 Brogowski Leszek 86, 110, 289  
 Brühlówna Amalia 174–176  
 Bryl Mariusz 50, 91, 287  
 Brzozowska Blanka 291  
 Buczek Marta 259, 298  
 Buczkowski Leopold 186  
 Bulatović Miodrag 191  
 Buľhak Jan 75  
 Burgin Victor 116, 288  
 Burke Kenneth 21, 288  
 Burska Lidia 144, 303  
 Busch Wilhelm 69  
  
 Carpenter Bogdana 222, 223, 288  
 Ceaușescu Nicolae 190  
 Celan Paul 131  
 Cencora Arkadiusz 75, 288  
 Chciuk Andrzej 59  
 Chełmoński Józef 148, 226  
 Chodorska Jolanta 104, 289  
 Chwin Stefan 125  
 Cieślak Tomasz 152, 298  
 Cioran Emil 190–194, 244, 288  
 Civjan Juri 268  
 Clifford Charles 92  
  
 Codreanu Corneliu 190  
 Comolli Jean-Louis 203, 204, 289  
 Coppola Francis Ford 239  
 Cosandey Roland 205, 289  
 Córka Władysława Ulmy 104, 289  
 Cypriański Piotr 203, 219, 262, 295  
 Czakański Piotr 7, 15, 97–132, 283, 285  
 Czapik-Lityńska Barbara 135, 201, 259, 298  
 Czapliński Marek 68, 293  
 Czapliński Przemysław 59, 136, 289  
 Czartoryska Urszula 85, 86, 110, 242, 249, 289  
 Czermińska Małgorzata 37, 38, 289  
 Czerniawski Adam 27, 32  
 Czerwiński Marcin 178, 226, 290, 296  
 Czudec Joanna 157, 300  
  
 Ćirić Dorota Jovanka 240, 289  
  
 Daguerre Louis Jacques 50  
 Dańda Józef 75  
 Dehnel Jacek 125  
 Delluc Louis 247, 250  
 Dębska-Kossakowska Aleksandra 32, 34, 38, 283, 289  
 Dichter Wilhelm 131  
 Dieken Eilert 103  
 Dilthey Wilhelm 256, 298  
 Dłuski Wiktor 14, 127, 187, 296  
 Domańska Ewa 13, 14, 127, 185, 187, 195, 286, 289, 290, 297, 301  
 Doża Jerzy 195, 221, 226  
 Dracula (zob. Vlad Tapes, Wład Palownik)  
 Duchamp Marcel 214, 297  
 Dulac Germaine 247  
 Dürer Albrecht 217, 288

- Dutka Elżbieta 67, 75, 90, 186, 229, 290  
Dziadek Adam 24–28, 30, 32, 35, 39, 145, 146, 149, 174, 250, 251, 286, 290, 293, 294, 298, 302  
Dziadkiewicz Roman 268, 295  
Dziel Paweł 270, 290  
Dziewulski Michael 103  
  
Eberhardt Konrad 226, 296  
Eco Umberto 20, 290  
Eliade Mircea 161, 178, 182, 189, 290  
Emerson Ralph Waldo 207, 224  
Engelking Barbara 107, 300  
Epstein Jean 226, 247, 291  
Erlich Jehuda 105  
  
Fast Piotr 213, 237, 301  
Ficowski Jerzy 131  
Filostrat Starszy 22, 23, 25, 28, 35, 38–40, 43–45, 290, 297  
Fiut Aleksander 186  
Flaubert Gustave 251  
Florenski Paweł 275–277, 290  
Forajter Wacław 15, 45, 91, 299  
Foucault Michel 94, 95, 290  
Franciszek Józef 190  
Frank Hans 100  
Frątczak Marcin 240, 290  
Freedberg David 268, 290  
Freidenberg Olga 268, 291  
Friedberg Anne 203, 291  
Friedländer Saul 131  
Frydryczak Beata 256, 257, 260, 291  
Fukuyama Francis 185, 291  
  
Gadacz Tadeusz 126, 163, 301  
Gawliński Stanisław 136, 142, 182, 201, 299  
Giemza Lech 246, 291  
Gierek Edward 89  
Głowiński Michał 21, 34, 89, 131, 291, 292  
Godzic Wiesław 224, 226, 291  
Goebbels Joseph 80  
Gogler Paweł 21, 23–25, 35–37, 39, 291  
Goldman Gołda 98, 103, 104  
Goldman Layka 98, 103  
Goldmanowie (rodzina) 98, 102, 105, 107  
Gołębiewska Maria 48, 177, 251, 287  
Gomułka Wiesław 89  
Gontarz Beata 126, 283, 291  
Göring Hermann Wilhelm 80  
Gorzowski Albert 21, 22, 40, 139, 291, 294  
Gosk Hanna 127, 136, 201, 294, 301  
Goya Francisco 38  
Grabiński Stefan 206, 207, 224, 299  
Graziani Françoise 44, 302  
Gromek Joanna 67, 285  
Gross Tomasz 107, 300  
Grudzińska-Gross Irena 107, 300  
Gruszczyński Marcin 126, 163, 301  
Grzegorzczak Anna 161, 291  
Gutman Israel 107, 294  
Gwóźdź Andrzej 202–204, 208, 225, 256, 258, 289, 291, 302, 303  
  
Haupt Zygmunt 59  
Heath Stephen 116, 287  
Hedemann Oskar 36, 298  
Heffernan James A.W. 30, 291  
Heidegger Martin 269  
Hejmej Andrzej 24, 34, 219, 297, 303  
Helman Alicja 224–226, 247, 287, 291

- Hen Józef 59  
 Hendrykowska Małgorzata 204, 205, 214, 289, 292  
 Herbert Zbigniew 8, 28, 30, 229, 290, 298, 302, 303  
 Herling-Grudziński Gustaw 28, 32, 34, 38, 289  
 Herzog Werner 239  
 Hirsch Marianne 129–131, 292  
 Hitler Adolf 67, 81  
 Hlinka Andrej, ks., 189  
 Hodys Włodzimierz 72  
 Homer 22, 39  
 Homer Sean 117  
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 40, 139, 147, 148, 292  
 Horea (zob. Ursu Vasile Nicola)  
 Hučková Jadwiga 247  
 Huelle Paweł 125  
 Huizinga Johan 195  
 Hunyady Jan 189  
 Husserl Edmund 111, 120–122, 292  
  
 Ingarden Roman 31, 32, 292  
 Irzykowski Karol 248  
 Iwaszkiewicz Jarosław 280, 303  
  
 Jaenzon Julius 247  
 Jakowska Krystyna 136, 169, 202, 270, 303  
 Jamrozek Stanisław, ks., 106, 292  
 Jan z Dukli, św., 160  
 Janin Jules 50  
 Jankowicz Grzegorz 38, 292  
 Janowska Katarzyna 182, 183, 285  
 Jarry Alfred 238  
 Jarzębski Jerzy 238, 292  
 Jay Martin 256, 260, 292  
 Johnson William S. 157, 292  
 Joyce James 165, 166, 169, 292  
 Jurecki Krzysztof 84, 86, 88, 292  
 Jurewicz Aleksander 125  
 Jurewicz Oktawiusz 42, 121, 293  
 Jurkowlaniec Grażyna 217, 297  
 Juszcak Wiesław 35, 293  
 Juskiewicz Piotr 33, 293  
  
 Kadłubek Zbigniew 69, 70, 293  
 Kafka Franz 132, 288  
 Kalaga Wojciech 70, 293  
 Kalinowski Marian Leon 159, 297  
 Kania Ireneusz 161, 192, 203, 287, 288, 290  
 Kaniewska Bogumiła 61, 293  
 Kant Immanuel 269  
 Kartezjusz (Descartes René) 8, 21, 214, 268, 295  
 Kaszuba Elżbieta 68, 70, 293  
 Kazimierz Wielki 105  
 Keats John 21, 288  
 Keller Józef 168, 296  
 Kertész André 190, 229  
 Kertész Imre 131, 293  
 Kędziora Andrzej 56, 293  
 Kierzek Paulina 34, 293  
 Kieżuń Anna 136, 169, 202, 270, 303  
 Kilar Wojciech 239  
 Kiš Danilo 191  
 Kita Barbara 209, 258, 302  
 Klekot Ewa 239, 268, 290, 295  
 Klemperer Victor 81, 293  
 Klich Aleksandra 65, 289  
 Klimecki Michał 196, 293  
 Klose Karl Franz 65, 66, 75, 77, 79, 82, 90, 288, 289  
 Kluba Anna 81, 293  
 Kluba Antoni 81, 293  
 Kłak Tadeusz 207, 224, 299

- Kłys Tomasz 247  
Kociuba Maciej 268, 293  
Kocjan Krzysztof 132, 288  
Kokott Joseph 103, 104, 109  
Kolasińska-Pasterczyk Iwona 247  
Kolman Eustachy 103  
Kołakowski Leszek 76, 293  
Komorowska Małgorzata 240, 288  
Konończuk Elżbieta 246, 293  
Kopciowski Adam 107, 294  
Kopec Zbigniew 35, 293  
Korolko Mirosław 21, 293  
Korwin-Piotrowska Dorota 222, 293  
Korzeniewski Bartosz 127, 297  
Kostkiewiczowa Teresa 21, 292  
Koszowy Marta 35, 111, 117, 132, 135, 192, 201, 229–231, 293, 294  
Kościuszko Tadeusz 66  
Koven Ezrahi Sidra de 131, 294  
Kowalczyk Jerzy 56, 58, 294, 303  
Kowska Małgorzata 185, 295  
Kozicka Dorota 136, 184, 186, 201, 202, 229, 246, 259, 280, 294  
Krakowiak Małgorzata 34, 283, 289  
Krakowski Shmuel 107, 294  
Kristeva Julia 250  
Królak Sławomir 178, 280, 287  
Kudyba Wojciech 179, 294  
Kula Grzegorz 238, 300  
Kulesza Dariusz 136, 169, 202, 270, 303  
Kundera Milan 186  
Kunz Dominique 44, 45, 294  
Kupis Bogdan 168, 296  
Kuron Victor 75  
Kurtyka Janusz 108  
Kurz Iwona 50, 287  
Kuśmierczyk Seweryn 50, 287  
Kuśniewicz Andrzej 59, 186  
Kuwałek Robert 107, 294  
Kuźma Erazm 272, 287, 295, 296  
Kwintylian 22  
Lacan Jacques 117  
LaCapra Dominick 128, 294  
Lachmann Piotr 67, 77, 78, 90, 94, 285  
Latawiec Bogusława 125  
Lausberg Heinrich 22, 294  
Lebionak Dariusz 107, 294  
Lefebvre Henri 237  
Leja Stanisław, ks., 105  
Lem Stanisław 186  
Lenin Włodzimierz 189, 190  
Leonardo da Vinci 217  
Leś Włodzimierz 102, 102  
Lewczyński Jerzy Tadeusz 82–88, 292, 294, 295  
Lewinówna Zofia 100, 287, 289  
Lis Renata 278, 279, 287  
Lisowski Krzysztof 17, 53, 54, 73, 285, 294  
Litwin Weronika 35, 293, 300  
Lorenc Iwona 268, 295  
Lorrain Claude 142–148, 151, 153, 155, 296  
Lubelski Tadeusz 247, 292  
Lumière Auguste 204, 205  
Lumière Louis 204, 205, 289  
Lyotard Jean-François 185, 295  
Łosińska Ewa 106, 108, 295, 300  
Łubowicz Elżbieta 86, 295  
Łukaszuk Tadeusz 275, 295  
Łukowski Feliks 86  
Łysiak Waldemar 144, 151, 295  
MacCannell Dean 239, 295



- Mach Wilhelm 222  
Madej Teresa 57, 285  
Madejski Jerzy 56, 270, 285, 298  
Magala Sławomir 14, 48, 299  
Malewska Hanna 126  
Malinowska Grażyna 275, 295  
Malinowski Zygmunt 275, 295  
Manovich Lev 203, 218, 219, 262, 295  
Margański Janusz 127, 188, 298  
Marin Louis 213, 215, 220, 295  
Markiewicz Henryk 21, 140, 288, 295  
Markowski Michał Paweł 8, 20–22, 30, 31, 48, 135, 174, 177, 214, 218, 251, 268, 270, 286, 287, 295  
Marzec Bartosz 182, 286  
Matuszak Remigiusz 49, 295  
Matywiecki Piotr 131  
Mayenowa Maria Renata 246, 296  
Méliers Georges 247  
Mendelowski Stanisław 105, 291, 302  
Mentzel Zbigniew 246, 291  
Michałkowa Janina 143, 146, 148, 296  
Michałowska Marianna 87, 116, 120–122, 296  
Michelet Jules 114  
Migasiński Jacek 185, 295  
Miłosz Czesław 74, 186, 296  
Mitchell William John Thomas 30, 35, 296  
Mitosek Zofia 141, 296  
Mizerkiewicz Tomasz 52, 296  
Moholy-Nagy Laszlo 248, 249, 296  
Morin Edgar 226, 296  
Mucharski Piotr 182, 183, 285  
Murnau Friedrich Wilhelm 239  
Myśliwski Wiesław 125  
Mytych-Forajter Beata 15, 45, 91, 299  
Nawarecki Aleksander 206, 288, 299, 301  
Nawrocka Ewa 61, 136, 201, 229, 259, 260, 294, 296, 301  
Nęcka Agnieszka 124, 296  
Newton Isaac 267  
Niedźwiedź Jakub 24, 219, 297, 303  
Niekrawietz Hans 65, 78, 289  
Niemczak Stanisław 106  
Niépce Nicéphore 49  
Nikifor (właśc. Epifaniusz Drowniak) 275  
Nikostratos (z Macedonii) 23  
Nora Pierre 14, 127, 128, 129, 187, 188, 296  
Nordhoff Charles 207  
Norman Barry 204, 299  
Nycz Ryszard 8, 163, 166, 172, 176, 179, 241, 260, 273, 295, 296  
Okopień-Sławińska Aleksandra 21, 292  
Olczak-Ronikier Joanna 125, 126  
Olejniczak Józef 74, 79, 296  
Orłowski Hubert 112, 203, 256, 287, 288  
Orski Mieczysław 144, 296  
Ostaszewski Jacek 224, 226, 291  
Ostaszewski Robert 61, 229, 296  
Otto Rudolf 168, 296  
Pagis Dan 131  
Pajewski Janusz 196, 297  
Panofsky Erwin 217, 297  
Paprocki Henryk 275, 290, 297  
Pawelec Andrzej 126, 301  
Pawłowski Włodzimierz 49, 297  
Pers Aneta 238, 297  
Petit Philippe 279, 287

- Petoia Erberto 238, 297  
 Piecuch Andrzej 275, 295  
 Pietrych Krystyna 152, 298  
 Pietrzak Przemysław 240, 297  
 Piskorz Artur 203, 289  
 Platon 8, 21, 139, 214, 268, 295  
 Plutarch 40  
 Płazewski Jerzy 204, 242, 247, 248, 250, 297  
 Podgórzec Zbigniew 275, 290  
 Poe Edgar Allan 38, 267  
 Polidori John William 238  
 Połtyn Joanna 137, 297  
 Pontremoli Edouard 159, 160, 297  
 Popczyk Maria 283  
 Popowski Remigiusz 23, 29, 34, 35, 38, 39, 42, 290, 297  
 Poprzęcka Maria 33, 214, 293, 297  
 Porębski Mieczysław 9, 297  
 Posejdon 39  
 Potkaj Tomasz 107, 297  
 Poussin Nicolas 213  
 Półciwarteł Józef 105, 302  
 Proust Marcel 111  
 Prus Maciej 49, 297  
 Przyboś Julian 206, 222, 223, 280, 303  
 Przybylski Ryszard 74, 297  
 Przybylski Ryszard Kazimierz 55, 297  
 Przymuszała Beata 21, 291, 303  
 Quenot Michel 275, 276, 297  
 Rabizo-Birek Magdalena 73, 297  
 Raczymow Henri 129  
 Radziwon Marek 67, 286  
 Rączy Elżbieta 100, 297  
 Rejniak-Majewska Agnieszka 256  
 Rewers Ewa 203, 246, 291, 298  
 Rędzioch Włodzimierz 107, 300  
 Ręsakowski Władysław 85  
 Rice Marc 157, 292  
 Ricoeur Paul 127, 188, 298  
 Riesenbach Joseph 104, 298  
 Rodzińska-Chojnowska Aleksandra 106, 300  
 Rose Ausländer 131  
 Roszak Joanna 34  
 Rouillé André 36, 45, 49–51, 54, 298  
 Rożek Lucyna 126, 291  
 Rożnатовić Żelik (przyd. Arkan) 191  
 Różanowski Ryszard 256, 260, 298  
 Różewicz Stanisław 280, 303  
 Różewicz Tadeusz 66, 131, 280  
 Różycka Dorota 152, 298  
 Rudolf Krzysztof Filip 165, 292  
 Rusinek Wojciech 135, 201, 259, 298  
 Ruszar Józef Maria 8, 28, 290, 302  
 Rybicka Elżbieta 56, 298  
 Rymkiewicz Jarosław Marek 131, 132  
 Rzepińska Maria 143, 214, 218, 286, 298  
 Sachs Nelly 131  
 Salwa Piotr 20, 290  
 Sander August 55  
 Sauerland Karol 256, 298  
 Schenke Ernst 65, 289  
 Schiele Egon 127  
 Schnapp Alain 87, 299  
 Schubert Jan 197, 298  
 Schulz Bruno 142, 153, 251, 299, 301  
 Sendyka Roma 30, 33, 35, 298  
 Serres Michel 246, 298  
 Shanks Michael 87, 88, 92, 93, 299  
 Shipman David 204, 299  
 Sidorek Janusz 121, 292

- Siemek Andrzej 94, 290  
Sienkiewicz Henryk 206  
Sikora Sławomir 110, 111, 116, 117, 124, 299  
Sikorski Janusz 112, 203, 256, 260, 287, 288  
Simonides (z Keos) 40  
Siwicka Dorota 206, 288, 299, 301  
Siwiński Ireneusz 204, 299  
Siwor Dorota 135, 136, 142, 182, 201, 299  
Sjöström Victor 247  
Skarga Barbara 269, 270, 277, 278, 299  
Skwara Marek 7, 27, 139, 294, 303  
Sławek Tadeusz 207, 224, 299  
Sławiński Janusz 21, 292  
Słomczyński Maciej 166, 292  
Smolka Iwona 125  
Sobolewska Anna 49, 299  
Sobolewska Elżbieta 131, 293  
Sobota Adam 86, 299  
Sokołowska Jadwiga 74, 299  
Sołtysik Marek 17, 299  
Sontag Susan 14, 48, 55, 61, 62, 299  
Sosnowski Jerzy 206, 299  
Soulages François 15, 45, 50, 91, 299  
Sowińska Iwona 247, 292  
Spielberg Steven 267  
Stabryła Stanisław 148, 292  
Stala Krzysztof 142, 153, 251, 299  
Stalin Józef 73  
Stasiuk Andrzej 8, 135–282, 285, 286, 288, 290, 291, 294, 295, 298, 301–303  
Stefański Jan 107, 297  
Stempowski Jerzy 74, 186, 296  
Stiegler Bernd 157, 300  
Stieglitz Alfred 55  
Stillier Mauritz 247  
Stojowski Andrzej 59, 186  
Stoker Bram 238, 239, 297, 300  
Strykowski Julian 186  
Stryker Roy Emerson 55  
Sturm Stefan 65, 289  
Sulikowski Andrzej 53, 270, 288, 290  
Sulima Roch 197, 300  
Surowska Barbara 257, 287  
Svalbo Connie 87, 299  
Swoboda Tomasz 44, 294  
Syska Rafał 247, 292  
Szablowska-Zaremba Monika 35, 293, 300  
Szallowie (rodzina) 98, 102, 103, 104, 105, 107  
Szarek Jarosław 103–105, 109, 300  
Szarlej Jolanta 168, 300  
Szczepański Jan Józef 32, 289  
Szczepański Tadeusz 225, 247, 300  
Szczypiorska-Mutor Magdalena 61, 300  
Szela Jakub 190, 195, 226  
Szewc Piotr 7, 15, 17–64, 69, 131, 146, 283, 285, 288, 293, 300, 301  
Szewczenko Taras 189  
Szeżyńska-Mačkowiak Krystyna 263, 302  
Szlachta-Misztal Justyna 73, 300  
Sznajderman Monika 240, 288  
Szpytma Mateusz 102–109, 297, 300, 302  
Szulkin Piotr 238  
Szulżycka Alina 239, 301  
Szwast Andrzej 142, 144, 301  
Szykar Franciszek 109  
Szymborska Wisława 37, 38, 229, 289, 303

- Ściepuro Dariusz 238, 300  
Śliwa Michał 71, 301  
Ślufińska Monika 71, 301
- Tabakowska Elżbieta 140, 141, 301  
Taine Hipolit 246, 298  
Talbot William Henry Fox 49  
Tarasewicz Paulina 213, 295  
Targosz Kamil 136, 170, 285  
Tatar Ewa 268, 295  
Tatarkiewicz Anna 178, 290  
Taylor Charles 126, 163, 164, 166, 178, 301  
Tejchma Jacek 105, 295  
Termer Janusz 49, 301  
Tiedemann Rolf 203, 287  
Tomasik Wojciech 206—208, 211, 223, 301  
Tomczyk Edyta 157, 292  
Topolski Jerzy 94, 290  
Treborch Gerard 28  
Trysiński Zbigniew 73, 301  
Trznadel Jacek 51, 111, 157, 287  
Turowicz Maria 31  
Tuszyńska Agata 125, 126  
Tyszkiewicz Teresa 107, 301
- Ubertowska Aleksandra 61, 131, 132, 301  
Ujazdowski Michał Kazimierz 108  
Uliasz Stanisław 73, 301  
Ulitz Arnoldv65, 289  
Ulma Józef 98, 102, 103, 105, 106, 108, 109, 130, 300, 302  
Ulma Wiktoria 98, 102, 103, 105, 106, 108, 109  
Ulmowie (rodzina) 15, 16, 98, 104—108, 290, 292, 295, 300, 301  
Uniłowski Krzysztof 136, 142, 301
- Urbanowicz Andrzej 73, 77, 301  
Urry John 239, 301  
Ursu Vasile Nicola (zw. Horea) 189  
Urynowicz Marcin 102, 301  
Uspienski Borys 213, 237, 301
- Van den Braembussche Antoon 185, 187, 302  
Vigènère Blaise de 44, 302  
Vincenz Stanisław 74, 186, 296  
Virilio Paul 208, 209, 234—236, 244—246, 257—260, 262, 263, 266—268, 271—274, 279, 302  
Vishniac Romana 61  
Vlad Tapes (zob. też Wład Palownik, zw. Dracula) 189
- Waniek Henryk 7, 15, 65—95, 283, 285, 286, 289, 290, 294, 297, 300, 301, 302  
Waniek Wincenty 67  
Warhol Andy 86, 190  
Wawszczak Zbigniew 105, 302  
Wążyk Adam 148, 292  
Wąs Gabriela 68, 293  
Wenders Wim 203, 291  
Wergiliusz (Publius Wergilius Maro) 79, 141  
Weston Edward 55  
Węclewski Zygmunt 42  
Wichrowski Marek 185, 291  
Wieczorkiewicz Anna 239, 280, 295, 302  
Wiedemann Adam 34  
Wiegandt Ewa 197, 302  
Wiertow Dżigav247  
Wigłusz Jan 105  
Wigłusz Maria 105  
Wilde Erich 103

- Wilgosiewicz-Skutecka Renata 205, 289  
Wiliams Carla 157, 292  
Wilkoszewska Krystyna 208, 257, 263, 279, 302  
Winniczuk Lidia 214, 298  
Wiszniowska Monika 283  
Wiśniewska-Weiss Ilona 74, 302  
Witkiewicz Stanisław Ignacy 77, 206  
Witosz Bożena 25, 26, 28, 34, 37, 48, 135, 201, 202, 302  
Wittlin Józef 74, 296  
Wład Palownik (zw. Dracula, zob. też Vlad Tapes) 238, 297  
Wojnarowska Katarzyna 107, 302  
Workowski Adam 8, 302  
Wyka Kazimierz 181, 303  
Wyślouch Seweryna 7, 8, 21, 24–29, 31, 32, 39, 40, 44, 139, 219, 291, 294, 303  
  
Zabierowski Stefan 207, 224, 283, 299  
Zagajewski Adam 27, 32, 131  
Zaleski Marek 59, 74, 144, 303  
  
Zalewski Cezary 125, 126, 229, 303  
Zalewski Witold 125  
Zapędowska Magdalena 13, 127, 187, 286  
Zarębiana Zofia 136, 169, 201, 270, 303  
Zawojski Piotr 203, 291  
Zaworska Helena 280, 303  
Zeidler-Janiszewska Anna 256, 262, 290, 303  
Zgorzelski Andrzej 21, 288  
Ziątek Zygmunt 144, 303  
Zieniewicz Andrzej 127, 136, 201, 294, 301  
Ziomek Jerzy 21, 303  
Ziontek Artur 49, 61, 63, 303  
Zola Emil 206  
Zychowicz Juliusz 81, 293  
  
Żak Jerzy 275, 295  
Żbikowski Andrzej 100, 297, 301  
Żeleński Tadeusz (Boy) 238  
Żerelik Rościsław 68, 293  
Żurek Sławomir Jacek 35, 293, 300  
Żyłko Bogusław 268, 289, 291

Beata Gontarz

## Images of the World Visual Representations of Reality in Polish Contemporary Prose

### Summary

*Images of the World. Visual Representations of Reality in Polish Contemporary Prose* provides studies in literature which does not evade its representational purposes (with regard to the real world). Rather, it aims at pointing to visual forms, and thus renders the description of the world possible, while simultaneously making use of them as its representational models. The problem brought to consideration in this book combines the mediating function of language, by means of which a piece of writing “indicates that which is outside” (Wysłouch), in a way of „representing rather than imitating the world,” with the fact of progressing mediaization of reality, which is the result of civilisational and cultural changes. Owing to this historically shaped context, and also to a certain accommodation of the research topic to the theme, the study concerns a selection of works in prose which were published after the historio-literary ceasura — the year 1989 by convention.

The first part, *Visual Representations of History*, takes up the analysis of novels whose authors, such as: Piotr Szewc, Henryk Waniek and Piotr Czakański depict the past. These works are linked by the medium of photography (fictional or authentic one) as a conspicuous imprint of the former world, yet used otherwise: as a tool capable of transplanting the bygone world into a word; as a subject of confrontation between individual experiences and the order of history; also as a basis for traumatic experiences which surfaces as a characteristic feature of contemporary post-memory.

The second part, *Andrzej Stasiuk's Visions and Epiphanies*, discusses efforts to iconize places and events, epiphanous tropes of depiction of reality and history, as well as iconic experience and the presentation of history. The study shows that a means of making these efforts effective lies in photography and artistic works — recalled due to their image and structure shaping the author's individual experience — the use of metaphors and discursive

considerations as well. This category provides links between ontological, epistemological and aesthetic dimension of the *universum* presented in the works.

The third part, *Visions on the Way*, complements studies on Stasiuk's prose. Letters of travelogue — recently Stasiuk's main source of inspiration — provide the reader with ways of representing the world in motion (while taking a train trip or a car ride), thus in its unique, yet these days common, basic perceptual conditions. The author delves into and analyses the ensuing efforts by means of which the writer adapts pictorial and structural clichés (in this case photographic, yet cinematic as well) in order to transplant certain perceptual sensations into literary ground.

Germane to all sections in the book is literature, where artists reveal their sensitivity when facing the real world by making use of images, and at the same time they adduce the contemporary reader's competence who is able to read visual texts as well. The study corroborates that visual representations become tools which render the agreement between the writer and the reader possible due to a sphere of common experience. In other words, they coexist in a particular iconosphere, and allow the writer to take up and follow topics which he considers essential, e.g. the experience of history and space, and existential truths for which he digs deeply.

Analytical interpretation of particular works with intrinsically embedded issue of visual representations of reality, has been suggested. Moreover, the proposed literary works provide multifariousness of specific artistic presentations. Not only literary devices, such as ekphrasis, iconisation, revelation of the real world) are used in analyses, but also media tools and categories (cinematic and photographic discourse, psychoanalytical film theories), aesthetic theories (perspective, iconic discrepancy, picture's frames), historiographic (nostalgia, the archeology of modern pasts, post-memory) and sociological (the archeology of knowledge, communicative acceleration and velocity, travels and tourism). The idea behind is the preconception that all those tools will pave the way for proper selection, description and accommodation of the phenomenon of the visual representation in an explanatory context.

Beata Gontarz

## Les images du monde

### Les représentations visuelles de la réalité dans la prose polonaise contemporaine

#### Résumé

*Les images du monde. Les représentations visuelles de la réalité dans la prose polonaise contemporaine* présentent les recherches sur la littérature, qui, sans fuir de ses fonctions représentatives (dans le sens de description du monde réel), indique les formes visuelles médiatrices dans sa représentation et, en même temps, bénéficie d'elles comme de modèles représentatifs. Le problème abordé dans le livre unit la fonction méditative de la langue, grâce à laquelle l'oeuvre « montre ce qui se trouve à l'extérieur » de façon de ne pas « imiter, mais représenter le monde » (voir S. Wyślouch), ainsi que le fait de la médiatisation progressive de la réalité comme résultat des changements civilisationnels et culturels. En considération de ce contexte historiquement changeant et en vue d'adapter le corpus au sujet de recherches, l'auteur a choisi des oeuvres de prose, publiées après la césure admise de l'histoire de la littérature, à savoir l'an 1989.

Dans la première partie, intitulée *Wizualne reprezentacje historii*, se trouve l'analyse des romans, dont les auteurs Piotr Szewc, Henryk Waniek et Piotr Czekański ont décrit une représentation du passé. Les oeuvres sont unies par le moyen de photographie (fictionnelle ou authentique) comme trace visuelle du monde d'antan, mais appliquées de manière différente : comme outil qui sert à concrétiser dans la parole une réalité passée, comme matériel de confrontation de l'expérience personnelle avec l'ordre de l'Histoire, comme objet d'une expérience traumatique, qui constitue un trait de la postmémoire contemporaine.

Dans la deuxième partie *Andrzeja Stasiuka widzenia i olśnienia*, la prose non fictionnelle de l'écrivain permet de voir des procédés d'iconisation de la représentation des lieux et des situations, des traces d'épiphanie dans la représentation de la réalité et de l'histoire, ainsi que l'expérience et la présentation iconiques de l'histoire. L'auteur démontre que les références à la photo-



graphie et aux arts plastiques, convoquées à cause de l'image et la structure modelant des expériences personnelles de l'auteur, ainsi que la fascination par la catégorie de lumière, exprimée à l'aide du sujet abordé, la métaphorique employée et des réflexions discursives, sont un moyen servant à réaliser ses objectifs. La catégorie mentionnée lie les dimensions ontologiques-épistémologiques et esthétiques de l'*universum*, présenté dans les oeuvres.

La troisième partie *Widzenie w podróży* est un complément des enquêtes menées sur la prose de Stasiuk. À l'exemple des notes de voyage, qui composent dernièrement la partie principale de la production littéraire de l'écrivain, l'auteur examine les moyens de représenter le monde connu dans le mouvement (pendant le voyage en train ou en voiture) alors dans les conditions spécifiques et, en même temps, très commun, primaires dans notre époque. L'auteur énumère et analyse des procédés grâce auxquels l'écrivain adapte des clichés (photographiques et cinématographiques) d'images et de structures, pour traduire des expériences de perception en un texte littéraire.

Dans tous les parties et chapitres du livre c'est la littérature qui est l'objet premier de recherches ; ses auteurs dévoilent leur sensibilité dans la perception du monde à travers ses représentations visuelles, et ils se réfèrent également à la disposition du destinataire contemporain, qui est capable de lire des textes picturaux. L'auteur a démontré que les représentations visuelles deviennent pour l'écrivain un instrument pour établir un lien avec le lecteur, grâce à la désignation du champ d'expérience commun, c'est-à-dire le fonctionnement dans une iconosphère déterminée. Ces représentations permettent également à l'auteur d'aborder et de guider des sujets importants pour lui, à savoir : l'expérience de l'histoire et de l'espace, les sens existentiels qui en découlent.

L'auteur a proposé des approximations analytiques aux oeuvres concrètes, dans lesquelles le problème des représentations visuelles de la réalité existe spontanément. Le choix du matériel littéraire servait en plus à présenter la diversité des approches artistiques concrètes. Dans les analyses l'auteur a appliqué non seulement des outils propres aux recherches littéraires (ekphrasis, iconisation, épiphanie de la réalité), mais également des outils et des catégories des médias (langue du cinéma et de la photographie, théories psychanalytiques des études de cinéma), les théories esthétiques (perspective, différence iconique, cadre de l'image), historiographiques (nostalgie, archéologie des passés contemporains, postmémoire) et sociologiques (archéologie du savoir, accélération et vitesse de communication, voyages et touristique) pour désigner avec précision, décrire et placer dans un contexte explicatif le phénomène de représentation visuelle.



Redaktor Małgorzata Pogłódek  
Projektant okładki i stron działowych Piotr Kossakowski  
Redaktor techniczny Barbara Arenhövel  
Korektor Marzena Marczyk  
Łamanie Marek Zagniński

Copyright © 2014 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-8012-052-5**  
(wersja drukowana)  
**ISBN 978-83-8012-053-2**  
(wersja elektroniczna)

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 20,0. Ark wyd. 20,0.  
Papier offset. III kl., 90 g.      Cena 26 zł (+VAT)

---

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

**crazy  
ata**

Więcej o książce



CENA 26 ZŁ	ISSN 0208-6336
(+ VAT)	ISBN 978-83-8012-052-5